

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



FIGURA HUIUS MUNDI

Figuras líricas da temporalidade
na poesia de E. Dickinson

TERESA BARTOLOMEI

Orientador: Professor Doutor António Maria Maciel de Castro Feijó

TESE ESPECIALMENTE ELABORADA PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR
NO RAMO DE ESTUDOS DE LITERATURA E DE CULTURA
NA ESPECIALIDADE DE TEORIA DA LITERATURA

2016

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



FIGURA HUIUS MUNDI

Figuras líricas da temporalidade
na poesia de E. Dickinson

TERESA BARTOLOMEI

Orientador: Professor Doutor António Maria Maciel de Castro Feijó

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor
No ramo de Estudos de Literatura e de Cultura na especialidade de Teoria da Literatura

Júri:

Presidente

Doutor Miguel Bénard da Costa Tamen,
Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Vogais

Doutora Joana Matos Frias
Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Doutor José Tolentino Calaça de Mendonça,
Professor Associado da Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa
Doutor Miguel Bénard da Costa Tamen
Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Doutor António Maria Maciel de Castro Feijó
Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Doutor João Ricardo Raposo Figueiredo
Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

2016

Hoc itaque dico, fratres: tempus breve est: reliquum est, ut et qui habent uxores, tamquam non habentes sint: et qui flent, tamquam non flentes: et qui gaudent, tamquam non gaudentes: et qui emunt, tamquam non possidentes: et qui utuntur hoc mundo, tamquam non utantur: præterit enim figura hujus mundi.

Paulo, 1 Cor 7, 29-31

AGRADECIMENTOS

*One Day is there of the Series
Termed Thanksgiving Day -
Celebrated part at Table
Part, in Memory –*

Quando for coisa boa, o fim é ocasião de agradecimento, porque a ele nunca teríamos chegado sozinhos.

Entre partilha e memória, o papel de quem nos acompanhou neste percurso toma forma em nomes, situações, proximidades e lições, excedendo as palavras, mas não as tornando por isso menos necessárias.

Se agradecer é celebrar o que nos foi dado, atestando que demos o nosso melhor para não o desperdiçar, em primeiro lugar terei de agradecer todos os livros que preencheram a minha vida, fazendo dela a grande aventura da sua descoberta: *I thank these Kinsmen of the Shelf -/Their Countenances Kid/ Enamor - in Prospective –/ And satisfy – obtained.*

Agradeço os mestres que tive. Alguns longínquos e desperdiçados, mas não por isso menos presentes e importantes. Outros felizmente ainda próximos e generosamente disponíveis. *Last but not least* entre estes, agradeço o Professor António Feijó, sem o qual nem uma palavra deste texto teria sido escrita. Quis fortemente onde eu não sabia querer e pôde onde eu não queria poder. Quanto isto significou para mim e *quanto io l'abbia in grado mentre vivo, convien che nella mia lingua si discerna.*

Agradeço ao meu marido, que *fu miglior fabbro del parlar materno* que não era o meu, tendo a imensa paciência de me acompanhar na revisão da tecelagem deste texto e do seu pano de palavras, mosaico composto, às vezes desajeitadamente, de muitas culturas e muitos países que partilhamos e em que a origem se troca com o destino.

Agradeço o amigo com que entrei neste desafio e a amiga com que dele saio.

O Alvaro foi-se embora à alvorada, deixando o dia mais curto, privado da sua alegria e da sua inteligência. De ninguém pode ser dito com mais justeza que tinha graça - aquela beleza sem porquê sem a qual a vida não tem graça.

Na Luísa encontrei uma companheira do gosto raramente partilhado de achar que a verdade é *un art pour l'art* e não quer nem donos nem pertenças. Espero poder continuar a divertir-me muito com ela.

SINOPSE

A partir da leitura de um amplo leque de poemas de Emily Dickinson, este trabalho visa discutir e corroborar algumas teses fundamentais:

1) A experiência temporal é aporética, cognitivamente fracturada pela contradição entre as suas dimensões tão complementarmente necessárias quão incompatíveis (nomeadamente a contradição entre duração e sucessão, entre contínuo e descontínuo; a clivagem entre aqui e agora e a consequente indeterminabilidade teórica da presença no quadro da experiência perceptiva).

2) Este seu estatuto aporético inviabiliza uma descrição teórica da experiência temporal como um todo, tornando necessária uma abordagem expressivo-interpretativa que se produz como um discurso figural sobre o tempo de cariz plural e não totalizador, cuja primeira relevante atestação se encontra nas epístolas paulinas.

3) Na pluralidade de registos figurais que focalizam a experiência temporal, um papel insubstituível deve ser reconhecido à figuralidade lírica. Reconstruindo esta forma de discurso como uma modalidade de expor a experiência interior por meio da experiência exterior, de articular o intencional por meio do perceptivo, pode ser evidenciada a sua eficácia em interceptar e expor os aspectos sincrónicos-perceptivos da experiência temporal e a sua contraditoriedade. O registo lírico combina-se assim com os outros registos figurais (reflexivo-fenomenológico, cosmológico-científico, narrativo, dramático, hermenêutico-performativo) de processamento expressivo-interpretativo da experiência temporal, sem lhes poder ser assimilado.

PALAVRAS CHAVE

Figura - Temporalidade - Dickinson - Paulo - Lírica

ABSTRACT

A wide selection of Emily Dickinson's poems is discussed and interpreted in this work in order to support the following main theses:

1) Temporal experience is aporetic, cognitively fractured by the contradiction among dimensions that are both necessary and incompatible (such as the contradiction between duration and succession, between continuous and discontinuous; the gap between here and now and the resulting theoretical indeterminability of presence in the frame of perceptive experience).

2) Its aporetic character makes impossible a theoretical description of temporal experience as a whole, and requires switching to the expressive-interpretative approach of a plurality of figural discourses about time. Neither homogeneous nor totalising, this discursive panoply finds a first significant attestation in Paul's writings.

3) In the plurality of the figural registers that frames temporal experience, a unique role has to be recognised to lyrical figurality. By reconstructing this discourse form as a modality of exposing the inner experience through the outer experience, of articulating the intentional by the perceptive, its efficacy in intercepting and exposing the synchronical-perceptive aspects of temporal experience and its contradictory character may be highlighted

The lyrical register hence combines with, without being assimilated by, other figural registers (such as the reflexive-phenomenological, cosmological, narrative, dramatic, hermeneutical-performative) of expressive-interpretative processing of temporal experience.

KEYWORDS

Figure – Temporality – Dickinson – Paulo - Lírica

RESUMO DOS CAPÍTULOS

I. SECÇÃO

UM DISCURSO FIGURAL SOBRE O TEMPO

Nesta secção de abertura é introduzida a noção de figura temporal como modalidade simbólica, expressivo-interpretativa e não mimético-representativa, de exposição da experiência temporal.

I Capítulo. *O presente que passa, o presente que fica,
o presente que começa, o presente que volta*

Neste capítulo é apresentada uma reconstrução da fonte neotestamentária do conceito de “figura”, hermeneuticamente central na tradição teológica e literária do Ocidente cristão. A análise das ocorrências dos termos gregos *typos* e *skhēma* (confluídos no latino *figura*) em epístolas paulinas permite reconhecer que o seu significado veicula a categorização de diferentes dimensões temporais da experiência: *skhēma* designa o passar no tempo que fica, *typos* o ficar no tempo que passa. Diferentemente da noção de forma (*morphē*) como abstração conceptual ou perceptiva, a “figura” paulina qualifica a ‘forma da contingência’, da inerência espaço-temporal, que captura nas cartas do apóstolo três modalidades de experiência tão contraditórias quanto complementarmente constitutivas do presente (como incompletude) na sua descoincidência com a actualidade (como completude). A partir deste núcleo originário podemos alargar o conceito a outras figuras, capazes de articular a opacidade da nossa experiência temporal, tal como as figuras geométricas - ponto, linha, plano - articulam a nossa experiência espacial. As figuras não são conceitos (são logicamente indetermináveis), mas categorizações pré-predicativas da experiência (a sua função é a mesma do *esquema* kantiano, sem que se possa pensá-las como formas transcendentais da intuição). Além do *typos*, do *skhēma* e do presente *palingenético* paulinos, repetição cíclica, periodicidade, instante, fim (limite) e “sem fim” (para sempre) são reconstruíveis como figuras da inserção performativa no *chronos*, da possibilidade de articulação do *chronos*, enquanto *kairós*, no *aiōn*. A linguagem da poesia, que procede figural e não argumentativamente (isto é, cuja consistência semântica é simbólica e não lógico-proposicional), constitui um exemplo eficaz de actualização expressivo-interpretativa desta articulação figural da experiência temporal.

II. SECÇÃO

A APORÉTICA CONVERGÊNCIA ENTRE DURAÇÃO E SUCESSÃO

Com base na leitura de vários poemas de Dickinson são focadas algumas das contradições que fracturam a experiência temporal, impossibilitando uma sua representação descritiva consistente. Em particular, nesta secção é analisada a fractura entre dimensão sucessória e dimensão durativa. A contradição entre permanência e mudança, entre presente-intervalo e presente-passagem polarizam a nossa experiência temporal como coincidência aporética de finito e infinito, tempo e eternidade. São, por isso, condenadas ao fracasso todas as tentativas intencionalístico-fenomenológicas e objectivístico-cosmológicas de resolver esta tensão esvaziando de valor cognitivo uma das duas dimensões. A inconsistência da virtualização da perspectiva subjectivo-intencional da experiência a favor da perspectiva físico-objectiva (e vice-versa) é evidenciada pelo papel cognitivo da morte, que resiste a todas as formas de desqualificação de uma das duas dimensões (morre-se fisicamente, mas a morte é trágica porque anula a performatividade subjectiva).

II Capítulo. *Para Sempre é decíduo*

Summer has two Beginnings - F1457/J1422 (1877) de Emily Dickinson pode ser lido como uma análise figural do oxímoro que conclui a lírica, elegíaca reflexão sobre o facto de que falsidades auto-refutadoras de um ponto de vista lógico podem fazer sentido do ponto de vista da experiência. O núcleo de milénios de discussão filosófica opondo universalismo e relativismo é atingido por este poema tão aparentemente inofensivo como especulativamente poderoso, que, falando de estações, expõe a insolubilidade da contradição inerente ao reconhecimento empírico de que nada dura (não podendo, por isso, haver predicação verdadeira). A evidência factual de não haver permanência, de não haver verdade, é permanente e verdadeira, produzindo uma circularidade auto-refutadora de afirmação que nega as próprias condições de possibilidade. O poema desenvolve o tecido ‘temporal’ desta auto-contradição (entre permanência e mudança, “para sempre” e perecibilidade), realçando como ela é sustentável apenas na perspectiva *kairótica* de sempre novos começos do “sem fim”, após sempre novos fins.

III Capítulo. *Periodos*

A figura da periodicidade, cúspide entre passagem e permanência, sucessão e duração, articulação da ‘impensável’ convergência entre estas duas dimensões da temporalidade, é central em vários poemas de Dickinson dedicados à eternidade. Entre tentação eternista (afirmação do primado da “duração” como continuidade infinita do tempo, sobre a descontinuidade da “sucessão”) e angústia pelas suas consequências destrutivas para a finitude do sujeito, vários poemas de Dickinson desenvolvem diferentes categorizações do relacionamento aporético entre continuidade infinita da “duração” e descontinuidade finita da “sucessão”, procurando uma articulação figural que exponha a finitude da sucessão como completude no infinito da duração.

IV Capítulo. *Intermezzo - Ponto. Linha. Círculo*

Pondo de lado por um momento a análise das figuras da temporalidade nos textos de Dickinson, neste capítulo é explorado o quadro geral de uma reflexão filosoficamente coerente sobre as aporias inerentes à convergência de finito e infinito actual, na experiência espaço-temporal, a partir do pensamento do grande filósofo e teólogo humanista Nicolau de Cusa.

Até meados do século XIX, quando foram desenvolvidas por Georg Cantor as bases de cálculo da “análise standard”, a existência de um infinito actual, físico ou abstracto, era tida por auto-contraditória, em linha com a confutação aristotélica dos paradoxos de Zenão, que admitia unicamente a possibilidade de infinitos potenciais. A implementação da noção de infinito actual como instrumento lógico essencial do cálculo matemático removeu, contudo, a impossibilidade de considerar o infinito actual como parte da experiência, permitindo a recuperação à filosofia de Nicolau de Cusa, que reconstrói o paradoxo insolúvel da coincidência espaço-temporal de finito e infinito actual e as suas consequências gnoseológicas e epistemológicas: não há conhecimento se não simbólico, mediado - indirecto e aproximativo -, dada a indemonstrabilidade não só das premissas (como já assumido na lógica tradicional) mas também dos seus conteúdos incontornáveis (ponto confirmado na “análise standard” pelo paradoxo de que a hipótese do contínuo, o pilar do cálculo, no quadro dos axiomas Zermelo – Fraenkel, não é nem demonstrável nem refutável). Se de Cusa não distingue adequadamente o infinito actual, como propriedade lógica da matemática (e eventualmente do mundo físico), do infinito absoluto como *apeiron* (Deus), mantendo-se ligado a um quadro metafísico de cariz onto-teológico, a sua epistemologia faculta, todavia,

elementos fecundos para a elaboração conceptual dos paradoxos da coincidência espaço-temporal dos opostos, na divergência convergente do contínuo infinito da duração com o descontínuo finito da sucessão.

V Capítulo. *Visão Compósita*

A morte é o núcleo central da exploração poética dos paradoxos da experiência temporal em Dickinson, que reconhece na “mortalidade uma modalidade do tempo”, e na morte uma poderosa condição de transcender contra-factualmente a dimensão performativa da nossa apreensão temporal.

The Admirations - and Contempts - of time - F830/J906 (1864) descreve esta combinação impossível de uma lente simultaneamente côncava e convexa (visão retrospectiva e prospectiva da finitude e do infinito do ser) representada pela morte, *hífen do mar*, ajudando a compreender a razão da sua insistente presença na escrita de Dickinson e conduzindo ao exame de algumas das figuras poéticas mais relevantes em que este tema é desenvolvido.

VI Capítulo. *Relógios*

A clivagem profunda entre experiência interior, ‘subjectiva’, do tempo e sua determinação exterior, ‘objectiva’, agudiza-se na contradição da morte, que aparentemente ‘expulsa’ a dimensão subjectiva do mundo exterior, numa cisão que desmente toda a pretensão humana de governar o tempo. Esta derrota final da intencionalidade pela lei destrutiva do objectivo, e do que é vivo pela natureza que o cria encontra expressão em duas figuras aparentemente longínquas, mas, de facto, afins: o relógio (nomeadamente o de *A Clock stopped* - F259/J287 [1861]) e o jardim ceifado pelo gelo. Vitalidade biológica e controlo racional do mundo são os factores primários que definem o homem (*animal rationale* ou *rationabile*), e ambos são vencidos pela lei do tempo ‘exterior’: anárquico e maligno, ingovernável *Nada*.

VII Capítulo. *Supérfluos*

A clivagem aberta pela morte entre tempo subjectivo do ser vivo e tempo objectivo da natureza, exposta nas figuras dos relógios parados e das flores ceifadas pelo gelo, é rearticulada na constelação figural que várias líricas de Dickinson constroem em volta da conjunção do evento da morte com o sol, no seu perfil arquetípico de supremo relógio da natureza, de governador *intemporal* da passagem do tempo.

A divergência e a convergência entre sucessão (evidenciada na ‘morte’ diária da estrela) e duração (‘exibida’ pela sua permanência) condensam-se na figura do sol, numa duplicidade (o velho trémulo do fim do dia, e o herói de fama perene) que permite curar a insignificância da vida humana denotada pela mortalidade do ser (entre outros, em *Superfluous were the Sun* - F1013/J999 [1865]), e realça a relevância da impossibilidade da separação cognitiva entre mundo exterior e interior, a partir do reconhecimento da interligação das condições de processamento das duas experiências, em particular no soberbo *Look back on Time, with kindly Eyes* - F1251 (1872)/J1478 (1879).

A intuição gnoseológica radicaliza-se em suposição ontológica: o mistério da diferença e interdependência da apreensão do tempo e do espaço, do aqui e do agora, como componente da nossa experiência interior e exterior, é exposto na duplicidade de ente simultaneamente transeunte e permanente, própria do sol, em cuja ‘luz’ figural é possível reconhecer a morte como lei da vida, a passagem como função da duração, a presença como limite do presente.

III. SECÇÃO

A APORÉTICA CONVERGÊNCIA ENTRE TEMPO E ESPAÇO

A experiência temporal, a mais universal e comum das nossas experiências na sua qualidade de ‘forma’ de todas as outras experiências, perceptivas e intencionais, desvenda-se à reflexão como uma manifestação do *Unheimliche*: o desconhecido inconhecível que se aninha no quotidiano e no ordinário. A emergência da percepção deste desajuste cognitivo no seio daquilo que ‘conhecemos’ como mais óbvio e familiar é tema maior da poesia de Dickinson, que expõe a pertinência do discurso poético perante a indeterminabilidade do enigma. A poesia expõe as *diferenças drúidicas* que fracturam aporeticamente a experiência temporal para as interpretar no trabalho da significação. Assim, se a passagem do tempo é apreendida e interpretada como desgaste e ganho, a não coincidência entre aqui e agora põe em crise o postulado metafísico da presença, mas não anula a necessidade performativa de pensar esta clivagem como convergência, e não como divergência disruptiva.

No seu acolhimento do existente como presença que se produz como interação e não como determinação perceptiva, a experiência estética (exposta por Dickinson na interação do sujeito com a luz e com a música) é apresentada (ao lado de outras formas de experiência: ética, religiosa, erótica, comunicativa) como uma resposta existencialmente eficaz, embora não resolutive, ao impasse teórico produzido pela não coincidência perceptiva de aqui e agora.

VIII Capítulo. *O Aparato da Escuridão*

A partir da leitura do conjunto textual *Further in Summer than the Birds*, são analisadas, neste capítulo, as razões de um dos procedimentos mais característicos da obra de Dickinson: pegar em *coisas menores, comuns*, para desvelar o desconhecido e inconhecível, nelas abrigados.

A palavra poética (*Relâmpago* que ilumina a noite, o *Aparato da Escuridão*), confronta-se com o mistério das coisas e tenta nomeá-lo, não indo à procura do sobre-natural, do extraordinário, mas fazendo luz sobre o que há de obscuro na natureza, no ordinário. O estranhamento, a revelação do não familiar (o inquietante escondido e inacessível: “unheimlich”) no familiar (“heimlich”), é o mecanismo racional e estético que se produz quando a observação da experiência comum se torna *investigação* dos seus enigmas, articulando-se como interrogação da distância que nos separa de um conteúdo que nunca pode ser objecto do nosso discurso. Aquilo que não pode ser conhecido e representado é ‘exposto’, significado, como *Símbolo solene*, *Runa*, em figuras que categorizam o percurso, cognitivo e emocional, de confronto com ele.

No poema em questão, o canto crepuscular dos grilos nas tardes do Verão tardio torna-se “tipificação” da *Diferença Druídica* que atravessa toda a nossa experiência do ser exterior e interior, ‘dando voz’ à, *celebrando* a, intuição indemonstrável de que a vida e a beleza não são uma questão de lei e de necessidade, mas um “matter of *Fact*”, contingência radical daquilo que há, e podia não haver, a todo o instante, *Graça* tão vulnerável como irreversível que a morte revela. Não haveria vida e beleza sem mudança (*Gradualness*), como condição de cessação e de separação, *Diferença*, que divide o que é, de si mesmo. A antecipação *patética* do fim (da morte), na experiência da privação do presente, da inacessibilidade da presença, manifesta a mudança como ferida e dom, como subtração e dádiva: por dolorosa que seja, é na transitoriedade que se dá a condição de possibilidade do *agora* do ser vivo.

IX Capítulo. *Uma Diferença Druídica*

A clivagem entre sucessão e duração, que quebra o presente na sua duplicidade de mudança e intervalo, articula-se com, e sobrepõe-se à, clivagem, própria de toda a experiência perceptiva, da não coincidência entre aqui e agora, entre o presente temporal e a sua referência espacial. O princípio fundador da *certeza* cognitiva, a *presença* do eu a si mesmo e no mundo que se produz na actualidade da experiência perceptiva como coesão de “aqui” espacial e “agora” temporal, inviabiliza-se perante a figura *skhēmática* das divergências,

relativas ao interior e ao mundo exterior, que a consciência enfrenta em momentos de lúcido desespero cognitivo (e com que o cepticismo sempre de novo se mede). A existência do mundo (e do eu) é tão indubitável quanto inconhecível: a sua presença não é objectivável em representação, porque a sua actualidade espaço-temporal é inacessível como plenitude, como coincidência da ordem das sucessões e da das coexistências.

A partir de dois poemas maiores de Dickinson é analisado o escrutínio poético desta temática. Em *There is a certain Slant of Light* - F320 (1862)/J258 (1861) é exposto o impacto desta *Diferença Druídica* na percepção exterior e interior (na consciência do mundo e do eu). O reconhecimento desta inadequação do eu a si mesmo, do eu ao mundo, sofrida como passividade que avulta na morte como cancelamento da subjectividade, encontra num poema sucessivo, *A Light exists in Spring* - F962 (1865)/J812 (1864), uma saída que a resgata da transitoriedade e da inadequação, em frágil mas poderosa experiência de beleza.

Se viver é sofrer a *Diferença Druídica*, o limite, a impossibilidade da presença, esta *aflição imperial* deve ser reconhecida como o imperativo de acolher a Graça do agora e de articulá-la em sentido (*meaning*). O *Viés de luz* conjuga-se, em *Tell all the truth but tell it slant* - F1263 (1872)/J1129 (1868), como *Viés de verdade* que *deve* ser dita, e é dito, em F962/J812, como experiência da beleza da vida e do seu sublime fracasso, como tentativa de desvendar a inscrição *sacramental* da presença como necessidade, nostalgia e promessa irrerealizada mas que *qualifica* a nossa relação com o existente.

Na experiência estética da luz como cor, a diferença entre agora e aqui, é acolhida como convergência, além da sua divisão *skhēmática*, como horizonte conjuntivo. Se a revelação que a experiência estética promete afinal não se dá (se a *beleza* rui, em *sublime* dissolução, antes de se cumprir em epifania), o percurso de *deleite* que ela configura resgata a existência transitória como dádiva ‘inteira’ e irreversível.

A música é o outro grande factor de experiência estética em Dickinson. Se a luz temporaliza o espaço (expondo a clivagem entre as duas dimensões, como interdependência e não divergência insanável), a música espacializa o tempo e modula um presente não instantâneo, em que a sucessão é articulada em duração. Numa curta passagem por poemas de Dickinson dedicados ao canto das aves, é reconstruída a sua exposição desta dinâmica musical de integração formal de percepção e compreensão, pela qual a clivagem da *diferença druídica* não é eliminada, mas “preenchida” e ‘sarada’ numa harmonia que instancia uma atitude existencial mais geral.

IV. SECÇÃO

O POETA É UM TECEDOR...

Esta secção final aborda a questão da qualidade figural do discurso poético, na tentativa de reconstruir aspectos da sua pertinência expressivo-interpretativa, até aqui unicamente evidenciada em chave exemplificativa na leitura de textos de Dickinson relativos à experiência temporal.

X Capítulo. *De bello poetico*

A discussão sobre a possibilidade de reconstruir características figurais qualitativamente discriminantes do discurso poético abre-se com a análise de *My Life had stood - a Loaded Gun* - F764/J754 (1863), o mais célebre poema erótico-poetológico de Dickinson, que elabora perspectivas precisas sobre a diferença e a interdependência do ‘tempo existencial’ e do ‘tempo simbólico’ da escrita lírica, como forma peculiar de discurso poético. A “mecânica” da criação poética (na sua matriz pulsional) é apresentada como “arte da guerra”, como desafio à mortalidade na consciência dolorosa do fim de todo o ser vivo e da misteriosa permanência da *força* do sentido.

Identificada nos seus começos literários gregos e na sua reavaliação nietzschiana como vector principal do investimento expressivo do sujeito na escrita lírica, a ‘raiva’ é no poema de Dickinson a ‘energia’ que move a *arma* da palavra.

Revolta contra o poder *skhēmático* da finitude, da mortalidade, a raiva-energia torna-se ‘potência’ de significação no texto, cuja ‘força’ de sentido se produz como processo hermenêutico de interação do sistema-texto com a sua recepção.

A desnarrativização da condição pulsional que gera a escrita lírica na sua implementação como significação textual exhibe exemplarmente a clivagem e a reciprocação entre *tempo textual* (o tempo da significação) e *tempo existencial* da compreensão da experiência que se exprime na escrita: tempos interdependentes, que não podem ser assimilados num espelhamento mimético, nem separados ou selectivamente anulados, na redução intencionalista da escrita à sua matriz autoral ou na esterilização objectivista da sua função de expressão interpretativa da experiência do sujeito.

XI Capítulo. *Redes de figuras e tapeçarias*

Se a nossa experiência do tempo se apresenta (como tentámos expor ao longo destas páginas) como rede de *diferenças druídicas*, tão antigas como irreduzíveis a identidades não aporeticamente predicáveis, o tempo permanece um *enigma*, algo que é conteúdo de experiência, mas não pode tornar-se objecto de conhecimento. Admitir esta situação não justifica uma atitude de desistência irracional, convidando, pelo contrário, a articular a nossa consciência de não ter resposta para o enigma, como formulação adequada da pergunta que ele constitui: a procura de resposta é a forma de compreender a pergunta, de a deixar desenvolver o seu papel constitutivo naquilo que somos.

A poesia representa uma modalidade essencial desta interrogação do enigma da experiência, ao articulá-la figuralmente, na construção de *tapeçarias*, redes semânticas que não descrevem o conteúdo da experiência (não são imagens, representações figurativas), antes o expõem interpretativamente, categorizando as suas condições de possibilidade e modalidades, as diferenças que a constituem e em que se molda, deixando *resplandecer formalmente* a pergunta que coloca.

Em várias líricas de Dickinson as figuras da aranha e da tapeçaria formulam a estratégia gnômica que a autora atribui à poesia e que encontra confirmação num texto do autor contemporâneo John Ashbery. A comparação com líricas que exploram experiências de sofrimento evidencia este trabalho de articulação figural e não figurativa, expositiva e não mimética da experiência, assim como a sua relevância cognitiva e existencial. Entre a indistinção e a representação do irrepresentável, a *verdade* da poesia é *slant, oblíqua*: articulação das diferenças e do seu impacto produtor de significados, definição de *limites* (*Ends*), mapeamento de *percursos* (*ways*) em terra incógnita sempre a explorar.

Na exposição da própria escrita por parte de Dickinson e Ashbery, a poesia trabalha com figuras, não com imagens (é cega, e torna cegos: não dá nada a ver, e apaga o que vemos para o *suplantar* com *formas que não informam*), com categorizações pré-predicativas da experiência que articulam como ela se produz, e não o que ela transmite, que articulam o irrepresentável que gera a representação. As figuras expõem as condições de possibilidade da produção das imagens, as redes de diferenças semânticas que geram os significados, as clivagens em que o objecto de conhecimento toma início. As figuras não dão nada a ver e conhecer, mas abrem caminho à visão e ao conhecimento.

XII Capítulo. *Figuras de malabarista*

A análise do relacionamento expressivo-interpretativo do discurso poético com os conteúdos da experiência, abordada no capítulo anterior, é aqui desenvolvida na distinção de registos figurais que se combinam e chocam no discurso comum e na escrita poética, não podendo ser identificados com géneros literários específicos (que se determinam pela concentração prevalente, mas nunca exclusiva, de um registo figural).

Deixando de lado a figuralidade narrativa, dramática e satírica, que têm sido amplamente focadas na sua especificidade simbólica, estas páginas visam afastar dois equívocos maiores da caracterização da figuralidade lírica, frequentemente ‘identificada’ com a figuralidade retórico-linguística (nas análises formalistas, estruturalistas e pós-estruturalistas) ou ‘dissolvida’ no plano dos conteúdos, num discurso de cariz emocionalista, confessional, subjectivista.

A partir de uma definição geral de literatura (forma auto-referencialmente figural) como exercício de expressão interpretativa dos próprios conteúdos cujo princípio de validação não inere ao escrutínio da consistência proposicional dos conteúdos (ao seu teor de verdade, justeza, veridicidade), a figuralidade lírica é reconstruída como discurso em que a experiência exterior se torna expressão interpretativa da experiência interior, *ilustração corpórea do pensamento* nas palavras de Dickinson. A figuralidade lírica, como articulação simbólica dos conteúdos intencionais por meio dos conteúdos perceptivos, está presente em todas as formas de discurso, do uso comum da linguagem a todos os géneros literários, não podendo ser circunstanciada à escrita lírica (que é uma noção histórico-cultural e não crítico-sistemática). O envolvimento da figuralidade lírica em formas de discurso literário caracterizadas pela predominância de outros registos figurais é evidenciado com base na leitura de textos de diferentes épocas e géneros. Particular atenção é dada, por meio de uma análise mais detalhada de vários contos de Tchékhov, à combinação de figuralidade lírica e figuralidade narrativa, e à construção da figuralidade lírica sem recurso à figuralidade trópico-linguística.

Uma passagem final é constituída pela exposição da relação entre registos figurais de ordem discursiva (linguístico-retórica, lírica, narrativa, dramática e satírica) e figuras temporais, e por uma curta exemplificação do caso particular da inscrição narrativa das quatro figuras temporais identificadas a partir das epístolas paulinas.

ÍNDICE

<i>Agradecimentos</i>	iii
<i>Sinopse/Abstract - Palavras Chave/Keywords</i>	iv
<i>Resumo dos capítulos/Chapter summaries</i>	vii
<i>Índice</i>	xvii
<i>Nota sobre os textos</i>	xxi

<i>Introdução</i>	1
I. O cariz simbólico e plural da experiência temporal	1
II. A banalidade do inconhecível	6
III. Diferenças drúidicas (1): A caducidade da permanência	9
IV. Diferenças drúidicas (2): O instante periódico como manifestação temporal da eternidade	10
V. A morte como modalidade temporal	11
VI. Diferenças drúidicas (3): A gradualidade e o soslaio da Graça	13
VII. O papel da experiência estética	14
VIII. O discurso poético	16
IX. A figuralidade lírica e uma possível definição de literatura	17
X. Figuras temporais e figuralidade literária	20

I. SECÇÃO UM DISCURSO FIGURAL SOBRE O TEMPO

I Capítulo. <i>O presente que passa, o presente que fica, o presente que começa, o presente que volta</i>	25
§ 1 <i>Typos</i> e <i>skhēma</i> : duas ‘formas temporais’ da contingência terrena	27
§ 2 Forma e figura	32
§ 3 A figura do tempo que passa e a figura do tempo que fica: o presente messiânico	41
§ 4 A novidade catastrófica, palingenética, do presente messiânico	44
§ 5 As três figuras temporais em Paulo	47
§ 6 Uma quarta figura temporal: a repetição cíclica	55
§ 7 <i>Chronos</i> e <i>Kairós</i> . Pluralidade e mútua incompatibilidade das figuras temporais	57
§ 8 Nota terminológica	62

II. SECÇÃO A APORÉTICA CONVERGÊNCIA ENTRE DURAÇÃO E SUCESSÃO

II.I. PERMANÊNCIA vs. MUDANÇA

II Capítulo. <i>Para Sempre é decíduo</i>	67
§ 9 A aporia cognitiva da experiência num oxímoro poético	70
§ 10 A contradição entre permanência e transitoriedade	72
§ 11 Começos, fim e permanências intermitentes	80
§ 12 O medo da eternidade e a ‘beleza’ da transitoriedade	85

II.II. O FINITO MOBILADO COM O INFINITO

III Capítulo. <i>Períodos</i>	91
§ 13 A infinita divisibilidade do contínuo e a contradição entre duração e sucessão	94
§ 14 A aporia do instante e a ‘solução’ eternista	96
§ 15 O ‘instante periódico’: a indistinção de tempo e eternidade na continuidade da duração	111
§ 16 O círculo infinito da duração e o seu diâmetro sucessório	121
§ 17 Subjectividade e finitude	128
IV Capítulo. INTERMEZZO. <i>Ponto - Linha - Circunferência - Esfera</i>	138
§ 18 Infinitos potenciais e actuais	140
§ 19 Carácter antinómico de toda a experiência	143
§ 20 Ininteligibilidade do mundo e verdade simbólica	147
V Capítulo. <i>Visão Compósita</i>	152
§ 21 O Túmulo Aberto como dispositivo poético	154

II.III. O FIM, HÍFEN DO MAR

VI Capítulo. <i>Relógios</i>	158
§ 22 A lei <i>chrónica</i> da morte como fatalidade natural	159
§ 23 A lei <i>chrónica</i> da morte como fatalidade tecnológica	165
§ 24 O espaço em pausa	171
VII Capítulo. <i>Supérfluos</i>	176
§ 25 Aquilo que passa e aquilo que fica: <i>superfluous</i> e <i>dateless</i>	179
§ 26 A imortalidade entre esperança e ilusão	184
§ 27 O <i>por do sol</i> , figura <i>skhēmática</i> do tempo como lei universal do ter fim	190

III. SECÇÃO

A APORÉTICA CONVERGÊNCIA ENTRE TEMPO E ESPAÇO

VIII Capítulo. <i>O Aparato da Escuridão</i>	202
§ 28 A poesia das coisas comuns, das coisas menores	207
§ 29 “Das Unheimliche”	209
§ 30 A passagem do tempo como gradualidade da Graça	216
§ 31 O tempo esotérico da poesia	225
IX Capítulo. <i>Uma Diferença Druídica</i>	230
§ 32 O <i>viés</i> do aqui e o agora	230
§ 33 A <i>diferença interior</i> como condição da significação	238

§ 34	O <i>viés</i> da palavra poética	247
§ 35	A experiência estética como constituição da presença	250
§ 36	A experiência estética como fracasso da constituição da presença	255
§ 37	A presença como nostalgia e como promessa	261
§ 38	Entre encontro e despedida	263
§ 39	A melodia da presença	265
 IV. SECÇÃO O POETA É UM TECEDOR... 		
X Capítulo.	DE BELLO POÉTICO. <i>A mecânica da Força</i>	279
§ 40	Uma alegoria insolúvel	281
§ 41	A <i>arma carregada</i> da palavra	285
§ 42	A guerra do poeta	293
§ 43	A <i>Força</i> do poema	299
XI Capítulo.	<i>Redes de figuras: tapeçarias</i>	304
§ 44	A surpresa quotidiana do antigo enigma	304
§ 45	A poesia, interrogação que põe em forma	308
§ 46	Teorias de luz que expõem a sombra	311
§ 47	O brilho corpóreo da forma e a cegueira figural da poesia: a <i>reflexão removida</i>	315
§ 48	A articulação figural da experiência interior e exterior	318
XII Capítulo.	<i>Figuras de malabarista</i>	326
§ 49	Ilustração Corpórea	332
§ 50	A literatura, exercício de expressão interpretativa dos próprios conteúdos	342
§ 51	A figuralidade lírica não é uma especificidade de género literário	344
§ 52	Figuras líricas e narrativas num conto de Tchekhov	355
§ 53	Combinação e concentração dos registos figurais	368
§ 54	Quatro figuras temporais e as suas inscrições narrativas	372
§ 55	Quatro figuras temporais e as suas inscrições literárias	391
<i>Conclusões</i>		396
I.	A abordagem narrativa às aporias da experiência temporal	397
II.	Determinação narrativa da inteligibilidade da ação e da identidade pessoal	400
III.	Excedência da inteligibilidade dos conteúdos da experiência em relação à sua interpretação narrativa	403
IV.	Compreensão sincrónica e diacrónica	407
V.	A diferença entre experiência e interpretação, e as suas consequências para a determinação da identidade pessoal	411
VI.	A diferença entre presente e passado como condição racional da compreensão	413
VII.	Pluralidade de determinações da identidade pessoal	415
VIII.	Concluindo as conclusões	419
<i>Índice dos primeiros versos dos poemas citados</i>		425
<i>Bibliografia</i>		433

NOTA SOBRE OS TEXTOS

Há notoriamente um problema editorial com os textos de Dickinson, elegantemente sintetizado por Helen Vendler numa periodização da recepção da obra da autora americana, apresentada como glosa historiográfica de F930 (1865)/J883 (1864): « Her own “Lamps”, from their first publication through the present, have shone through four such “Ages[s]”, interpenetrating ones, which might be named “The Age of Publication,” “The Age of Biography,” “The Age of Editing,” and “The Age of Commentary.” » (VENDLER 2010: 6)

A sua publicação póstuma, à excepção de uma dezena de poemas,¹ tem sido atribulada, tanto por conflitos familiares (ao longo de vários decénios o conjunto do espólio manuscrito ficou dividido entre duas frentes de herdeiros mortalmente hostis, atrasando a publicação do conjunto da obra)² quanto por uma compulsiva *vis* normalizadora do anticonformismo radical da sua escrita transgressivamente “wayward”. Durante a vida da reclusa rebelde, Higginson, seu ‘patrocinador’ tão amigável quanto inadequado, não promoveu a sua publicação,³

¹F2/J3, F11/J35, F95/J137, F112/J67, F122/J130, F124/J216, F207/J214, F236/J324, F321/J228, F1096/J986. Cf. FRANKLIN 1998: 1531s.

²A “guerra Dickinsons/Todds” tem sido reconstruída em detalhe pelos biógrafos de Dickinson (cf. em particular SEWALL 1974:161ss. e GORDON 2010: 277ss.). Depois da morte da poeta, a irmã mais nova, Lavinia, descobriu no seu quarto um grande espólio de manuscritos (entre os quais 40 fascículos) e resolveu publicá-lo. Não encontrando apoio na cunhada Susan Huntington Gilbert Dickinson (grande amiga, se não grande amor de Emily, como conjecturado por uma parte da investigação mais recente, que atribui a Dickinson uma orientação sexual lésbica, cf. e.g. NELL SMITH 1992), Lavinia pediu ajuda à amante do irmão Austin, Mabel Loomis Todd, que aceitou o desafio e empreendeu o trabalho de transcrever, seleccionar e ‘editar’ os manuscritos. A primeira antologia de líricas de Dickinson saiu em 1890 (com supervisão de Thomas Wentworth Higginson, mentor da autora ao longo de vinte e cinco anos), seguida de outras duas recolhas em 1891 e 1896 (um florilégio de *Cartas* foi publicado, sempre por Todd, em 1894). Uma disputa legal com Lavinia (agravada pela hostilidade de Susan e dos seus filhos em relação à amante do entretanto falecido Austin) pôs, contudo, fim ao trabalho editorial de Todd. Novas escolhas de poemas foram publicadas a partir de 1914 pela sobrinha de Dickinson, Martha Dickinson Bianchi, filha de Austin e Susan Gilbert, com base nos inéditos possuídos pela mãe (que fora destinatária de 250 líricas de Dickinson) e nos manuscritos que Lavinia não entregara a Mabel Loomis Todd. Uma parte substancial de inéditos (cerca de 668) estavam, porém, sepultados no ressentimento de Todd. Só em 1945, largos anos depois da sua morte, a filha, Millicent Todd Bingham, publicou uma nova recolha de poemas que elevou a 1576 o número dos textos editados (de forma criticamente pouco rigorosa). O corpus da obra de Dickinson, por mais de meio século dividido na posse de duas famílias em recíproco ódio mortal, foi finalmente legado à Houghton Library da Harvard University pelos Dickinsons, e ao Amherst College por Todd Bingham. O acordo entre as duas universidades permitiu a primeira edição crítica completa da obra da poeta, publicada por Thomas H. Johnson em 1955.

³Há uma ampla discussão entre biógrafos e críticos sobre o papel inibidor ou promocional que Higginson exerceu sobre a escrita de Dickinson e, em particular, sobre a sua abertura ou indisponibilidade à publicação dos textos da poeta. A divisão nas interpretações sobre os efeitos é justificada pela natureza contraditória das causas.

censurando, perplexo, uma escrita *Intrépida como o Hino de um Meirinho -/ De qualidade Curta e Mercurial/ No pé de guerra em todo o Verso: Bold as a Bailiff's Hymn -/ Brittle and Brief in quality -/ Warrant in every Line* (F1022/J1177), as primeiras edições dos poemas de Dickinson destacando-se por intervenções cirúrgicas de ‘correção’ dos textos.⁴

Por um lado, a atenção de Higginson foi muito importante para Dickinson (que lhe declara reiteradamente, às vezes de forma não livre de ambiguidade, gratidão, chegando a afirmar que a sua amizade “lhe salvou a vida”). Por outro lado, por mais do que uma vez Higginson desaconselhou Dickinson a publicar, e esta atitude de explícita reserva em relação às suas qualidades artísticas não pôde senão reforçar as dúvidas da autora sobre a oportunidade de publicar fora do círculo de familiares, amigos, e conhecidos, todos leitores escolhidos individualmente. “How could we ever have doubted about them?” escreveu Higginson a Mabel Loomis Todd em 1890, numa carta em que comentava a “força maravilhosa” dos poemas do primeiro volume por eles publicado (Cit. *apud* SEWALL 1974: 571). Nesta frase está concentrado o ‘drama’ de uma grande amizade, em que a boa vontade, a honestidade intelectual do homem se juntaram com a modéstia do crítico; Higginson, progressista e visionário do ponto de vista político (apologista do abolicionismo, promotor dos direitos das mulheres) era irremediavelmente convencional do ponto de vista literário: o seu juízo crítico foi mais fraco do que a sua intuição do génio da poeta. Num artigo publicado cinco anos depois da morte de Dickinson, sintetiza com honestidade o seu embaraço perante uma poesia tão original que resultava desconcertante: “The impression of a wholly new and original poetic genius was as distinct on my mind at the first reading of these four poems as it is now, after thirty years of further knowledge; and with it came the problem never yet solved, what place ought to be assigned in literature to what is so remarkable, yet so elusive of criticism. The bee himself did not evade the schoolboy more than she evaded me; and even at this day I still stand somewhat bewildered, like the boy.” O primeiro impacto não se alterou substancialmente ao longo dos anos. Higginson continuou a sancionar como um defeito, sem aprender a apreciar como uma virtude, “that defiance of form, never through carelessness, and never precisely from whim, which so marked her”. O seu papel pedagógico em relação a Dickinson deste ponto de vista revelou-se plenamente falho: “It would seem that at first I tried a little, --a very little--to lead her in the direction of rules and traditions; but I fear it was only perfunctory, and that she interested me more in her--so to speak--unregenerate condition. Still, she recognizes the endeavor. In this case, as will be seen, I called her attention to the fact that while she took pains to correct the spelling of a word, she was utterly careless of greater irregularities. It will be seen by her answer that with her usual naive adroitness she turns my point”. (HIGGINSON 1891) Ao longo de vinte e cinco anos de um relacionamento rarefeito, com apenas dois encontros, Higginson nunca desistiu de Dickinson como autora potencial, mas nunca chegou a tratá-la como autora publicável, recuando perante uma escrita ‘anómala’ alheia aos seus padrões vitorianos.

Bem diferente da evidente perplexidade crítica de Higginson foi a admiração incondicional que, desde o começo, manifestou a Dickinson a escritora Helen Hunt Jackson, cujo insistente convite a publicar chegou ‘tarde demais’, quando a poeta tinha construído um equilíbrio entre identidade pública e privada da própria escrita, tão complexo e existencialmente delicado que não podia ser revogado (sobre a amizade de Jackson, cf. SEWALL 1974: 577ss.).

⁴‘Cruzes’ dos primeiros editores (e leitores) de Dickinson são em particular a capitalização ‘selvagem’, a pontuação anómala (com a célebre “dashization”), a alteração sistemática dos esquemas prosódicos, as irregularidades ortográficas e gramaticais. Sobre a gramática experimental de Dickinson, cf. MILLER 1987. Sobre a sua pontuação vulcânica cf. DENMAN 1993 (que apresenta um quadro geral da relevante evolução da pontuação, constatando que ela se vai reduzindo progressivamente, em conformidade com uma sempre maior sobriedade e soturnidade imagética: “In musical terms, one could say that after 1863, Dickinson’s poetry moves from *allegro* to *andante*, for there is a distinct shift in the diction, tone, and punctuation of these later poems. Images of spring, summer, birds, and flowers are largely replaced by wintry images of wind, thunder, lightning, clouds and frost. Instead of views toward a limitless future, there is a distinct sense of loss and bitter nostalgia. /.../ In this period, Dickinson’s assault on language takes the form of redefining words rather than the disruption of syntax through punctuation. Many poems fall under the rubric of definitional poems /.../ The more sober mood is marked by sparser and heavier punctuation: periods begin to settle at the end of poems, while dashes are sparingly used. /.../ From 1870 on, a number of poems have no punctuation at all. /.../ In this period, Dickinson seems to be thinking increasingly in ballad meter, creating word groupings based on the metrics of trimeter and tetrameter. /.../ But even in this partial abandon of punctuation, Dickinson continues to be unconventional, resisting as always the containment and closure inherent in rules of punctuation.” (*Ib.*: 200) Sobre o valor

As razões deste pluralismo e interventismo editorial não são apenas histórico-contextuais, mas são reconduzíveis a factores textuais muito peculiares.⁵ Em primeiro lugar, as redacções dos textos apresentam, ao longo dos anos, uma crescente riqueza de variantes, entre as quais amiúde não há sinais unívocos de escolha por parte da autora (o que se tornou hábito regular na produção mais tardia). Em segundo lugar, os manuscritos apresentam muitas vezes uma ambiguidade dificilmente resolúvel entre respeito e violação das convenções prosódicas (os versos são escritos em linhas quebradas que não correspondem à unidade métrica da arquitectura estrófica convencional, sendo, contudo, em geral, silabicamente ‘reconstruível’). Em terceiro lugar, de uma mesma composição pode haver versões muito diferentes de registos manuscritos e epistolares (sendo a correspondência a forma de difusão da própria escrita poética escolhida por Dickinson).⁶ Não era insólito a autora enviar a múltiplos destinatários transcrições de um poema lexical e estruturalmente - por número de estrofes, partição dos versos, etc. - tão heterogéneas que é, por vezes, difícil, se não impossível, considerá-lo o ‘mesmo’ texto.⁷ Além disso, a continuidade entre ‘carta’ (prosa) e

poético do “traço”, cf. FAGAN 2005, que o equipara ao *To de From Blank to Blank* - F484 (1862)/J761 (1863): “The « to » between the Blanks is the thread between them”.

⁵ Sobre a sobreposição destes aspectos, cf. a apresentação da obra e da figura de Dickinson como problema crítico em AMARAL 1995: 29ss.

⁶ “Additional manuscripts had been sent to friends and family/.../ about 250 poems, by far the largest number, went to Susan Dickinson, her sister in law, who lived next door. At greater distance, Higginson received about a hundred, her the Norcross cousins, seventy-one, with substantial numbers also going to longtime friends Samuel and Mary Bowles and Elizabeth and Josiah Gilbert Holland. About six hundred manuscripts of poems were sent to some forty recipients in what may resemble scribal publication, since manuscripts were at times passed on to others. Not necessarily beautiful in appearance, these manuscripts were nevertheless fair copies, the text always consisting of one set of readings, without alternatives.” (FRANKLIN 1999: 3)

⁷ Para uma reconstrução geral da história das edições anteriores e do estado do espólio dos manuscritos, cf. a excelente “Introdução” de Franklin à sua “Variorum Edition” dos poemas de Dickinson (FRANKLIN 1998: 1-43). Uma útil apresentação sintética da ‘oficina poética’ de Dickinson e das peculiares condições do corpus manuscrito é elaborada por Franklin na “Introdução” à “Reading Edition” (FRANKLIN 1999: 1-11):

“Emily Dickinson wrote nearly eighteen hundred poems, 1789 at present count, /.../ They exist in multiple versions and survive in about 2.500 textual sources, generally holographs but also, given the hazards of history, in a number of secondary sources - transcripts by various hands and publication in various places.” (FRANKLIN 1998: 4) “Her earliest known verse, a high-spirited valentine implying a practiced if youthful hand, dates from 1850, when she was nineteen. Other early poems, now lost, may be inferred from her correspondence in the early 1850s, but only four (1-4) survive from before 1858, a landmark year when Dickinson, aged twenty-seven, back in the Homestead, set about accumulating her poems by copying them onto folded sheets of stationery and binding them into handmade volumes, commonly called fascicles. /.../ Dickinson’s workshop in 1860 and in 1865 looked quite different from the mass of manuscripts she left behind at her death. By summer 1860, after two years of work, there were eight fascicles, carefully copied and bound, containing about 170 poems. This fine array constituted nearly everything in her possession, because she systematically destroyed drafts when she transcribed them to a later form. First came composition in pencil, then a neater copy, also in pencil, which, though it might contain alternative readings still pending, carried forward what she wanted to retain from the initial draft; then the fascicle record in ink, in the early years always a fair copy, all readings resolved. /.../

This careful order ended in the second half of the year, when Dickinson temporarily stopped making fascicles, and remained in doubt in 1861 and early 1862, a period of apparent personal crisis for her, when fascicle sheets lay unbound for some time and poems were copied in ink individually instead of in groups.

‘poema’ (poesia) é, em muitas ocasiões, tão consistente que instituir uma descontinuidade de gênero é percebido por muitos críticos como uma operação arbitrária, uma intervenção filológica artificial: abstrair os ‘poemas’ das ‘cartas’ seria contrário às intenções mais profundas de Dickinson, cuja escrita nasce de, e convida a, uma redefinição da noção de poesia, nomeadamente de poesia lírica.⁸

Tanto na primeira edição crítica do conjunto da sua obra por Thomas H. Johnson, na sua “Variorum Edition” de 1955, como na “Variorum Edition” Franklin de 1998 (que constitui a edição de referência dos poemas de Dickinson, reconstruídos nas suas múltiplas redações),⁹ o afã correctivo em relação às anomalias ortográficas, gramaticais, de pontuação e de

Though revived in 1861, her fascicle effort was less comprehensive, with the result that some poems never entered the fascicles, or did so only years later. Other copying was divergent, in that individual manuscripts in ink, including a few poems already in fascicles, appeared anomalously among her papers. From this time onward, miscellaneous manuscripts, in pencil or ink, would be present in addition to the little volumes. But the most fundamental change in 1861 was textual: alternative readings, previously confined to the first two manuscripts states, were now sometimes brought into the fascicles, a pattern that continued as long as she made them.

Dickinson restored order during 1862 /.../ She bound up the fascicle sheets remaining from 1861 and, with her muse fully engaged, increased the number of new poems at an extraordinary rate. /.../ Besides a somewhat larger pool of miscellaneous manuscripts, which continued to grow that year while she was away for eye treatments, she had a few leftover fascicle sheets. These odds and ends of her process remained always unbound (such are now called *sets*).

The next year marked an important change, anticipated by those left-over sheets: she ceased binding fascicles sheets entirely, leaving them to their separate ways/.../. She was energetic, if not quite exhaustive, in reducing the number of preliminary working drafts in her possession by transcribing them into sets of 1865, which contain poems from as early as 1861, along with others known to have come from 1862, 1863, and 1864. At the end of 1865, about forty miscellaneous manuscripts remained, some of them duplicate, others of ambiguous status. Meanwhile, the number of poems on fascicle sheets, bound or unbound, had reached nearly eleven hundred.

Over the last twenty years of her life, as if some form of entropy governed this workshop, she copied few fascicle sheets, stringing them out between 1871 and 1875, with none in 1866-1870 or in her last decade. Most of the poems of these twenty years survive on scraps of discarded household paper - incoming letters, abandoned envelopes, advertising flyers, wrapping paper - in the second draft or, increasingly, the first. Step by step she abandoned the system established in 1858/.../. The complex mass of manuscripts found after her death contained forty fascicles, ninety-eight unbound sheets, and seven or eight hundred individual manuscripts, from quite rough to quite finished.” (FRANKLIN 1999: 1-3)

⁸Cf. os argumentos históricos e críticos desenvolvidos em JACKSON 2005.

⁹A discussão textual sobre a escrita de Dickinson chega a questionar a legitimidade de catalogar os seus textos como ‘poemas’ (e de os reconhecer como “obras”), porque esta definição desconhecera a continuidade poética (eventualmente narrativa) dos textos transcritos nos “fascículos”, e desmembraria os manuscritos (epistolares ou não). Como escreve Jackson: “Since titles designate texts as individual poems, I usually avoid the practice of using first lines as titles, *but some referential title is unavoidable. Since Franklin has no doubt that Dickinson wrote poems*, he provides an appendix of “Titles, Characterizations, Signatures” that Dickinson used in her correspondence to refer to her verse” (JACKSON 2005: 252, *m.ê.*). Sintomaticamente, Jackson tem de salvar como fantasma o objecto que visa desconstruir, a fim de “evitar” que o seu discurso fique paralisado (sem objecto). É o resultado da radicalização do exercício crítico, de matriz foucaultiana, de questionar epistemologicamente a natureza histórica das nossas pré-compreensões literárias como produtos de práticas culturais funcionais à auto-reprodução de instituições públicas (a ideia de lírica do séc. XIX seria essencialmente o produto de um “lyric reading” estabelecido como auto-legitimação profissional da crítica académica). Não duvidando de que Dickinson escrevia poemas (aderindo, muito conservadoramente, à autocompreensão da autora, que se refere aos “*my verses*” - *whatever they may be*: é difícil ter versos sem poemas), considerarei os seus textos como tais.

arquitetura métrica próprio das primeiras edições, é progressivamente reduzido em prol da fidelidade às idiossincrasias dos manuscritos. Todavia, o princípio de selecção de uma versão ‘última’ e fiel à prosódia convencional é mantido em ambas as edições, embora seja flexibilizado na contextual exibição das variantes co-textuais e na anotação das partições das linhas. A legitimidade da aplicação deste princípio é contestada por uma parte da crítica actual, maioritariamente de orientação feminista,¹⁰ que, no facto de a autora não ter publicado (ou melhor não ter deixado imprimir) a sua obra (privilegiando uma difusão epistolar, no quadro do intercâmbio individualizado de relacionamentos particulares), não vê uma reacção perante a incompreensão da sua escrita tão singular pela maioria dos seus leitores privados (em particular aqueles dotados de meios editoriais, à excepção da escritora Helen Hunt Jackson), mas uma escolha programática de rejeição das lógicas patriarcais de construção de identidades e de papéis autorais como ‘produtos’ mais do que como processos textuais.¹¹ À luz desta abordagem, não faz sentido apresentar os textos de Dickinson como ‘obras’ definitivas (definitiva sendo só a escolha pontual do editor), mas é mais correcto trabalhar o leque de variantes disponível para muitos dos poemas (em rigor não se pode falar de um texto, mas de uma constelação processual de possibilidades textuais, numa leitura em que é imprescindível considerar tanto a disposição espacial, “visual”, da escrita quanto a sua alteração temporal nas ocorrências da sua difusão). São duas, em particular, as opções editoriais contestadas neste quadro hermenêutico: a reconfiguração¹² das líricas transcritas em

¹⁰Para uma sinopse das leituras feministas de Dickinson cf. DICKIE 1998 e “The Feminist Revolution in Dickinson Criticism”, WHITE 2008 64ss. Esta orientação (inaugurada pelos textos seminais de RICH 1976 e “A Woman--White: Emily Dickinson’s Yarn of Pearl”, GILBERT/GUBAR: 581ss.) tem um papel determinante na extraordinária valorização crítica que a obra e a figura de Dickinson têm conhecido no panorama académico anglo-saxónico dos últimos trinta anos, sem, todavia, ser unânime: cf., entre outras, as reservas formuladas em FARR 1996.

¹¹CAMERON 1992 e NELL SMITH 1992, HOWE 1986 e HOWE 1991 constituem os textos fundadores desta orientação (para uma apresentação sintética desta atitude crítica, cf. CAMERON 1998 e NELL SMITH 1998). O desafio desta abordagem textual (que podemos definir como ‘manuscritural’) é demonstrar que as “fixity and finality” da versão impressa dos poemas, como nas edições canónicas de JOHNSON 1955 e FRANKLIN 1999, atraíam as intenções mais profundas de Dickinson, e que ignorar a inscrição “material” da sua escrita (nos fascículos, em folhas soltas, em cartas) e o seu relacionamento com os destinatários é um depauperamento essencial do seu sentido (cf. JUHASZ 1998). Ao longo dos anos, a poeta perseguiria de forma sempre mais consciente e ousada uma escrita aberta, programaticamente alheia às constricções objectivantes da publicação e da impressão. Como sintetizado por MORRIS 2014: “One project in Dickinson criticism of the past twenty years has been to combine increasing editorial rigor with an increasing destabilized sense of textuality. We insist on the fixed graphocentric object in order to undermine fixities of all sorts.” (*Ib.*: 285). Para contribuições mais recentes sobre a relevância dos manuscritos, cf. HEGINBOTHAM 2014.

¹²JACKSON 2005 contesta a definição da escrita de Dickinson como lírica, mas as suas objeções são pertinentes unicamente em relação à noção restrita e historicamente condicionada de ‘lírica’ como sinónimo de poesia estabelecida por um conjunto de práticas de publicação e de leitura crítica que, no século XX, consumam uma homogeneização artificial e um colapso redutivo da variedade dos géneros poéticos (ode, sátira, épica, pastoral, etc.) e da mesma lírica, compreendida como modalidade poética unívoca, caracterizada pela radical estilização

sequência nos famosos fascículos como textos separados,¹³ e a “normalização” prosódica dos poemas, que em todas as edições publicadas aparecem modelados (“domesticados”)¹⁴ às

subjectiva do discurso. Nesta perspectiva (que encontra em Stuart Mill um dos seus teóricos mais influentes), lírica é abstracção (excisão do contexto); solilóquio aberto à audiência (“privacy gone public”, *Ib.*: 127); “private utterance”, que depende “on reflexivity, on formal and rhetorical self-awareness” (*Ib.*: 204); que se põe como representação da “individual expression” (*Ib.*) de uma subjectividade que se funda sobre “the division of the proper, of the self from itself” (*Ib.*: 223) e sobre a “ilusão” de uma “singular voice, uninterrupted, absolute, laying claim to a world of its own” (segundo a formulação do crítico T. J. Clark citado por Jackson, *Ib.*: 236). Ao denunciar o equívoco ligado à identificação, historicamente condicionada, da poesia (moderna) com estas características e a irredutibilidade da lírica a um género literário, por um lado, e ao recusar uma noção “meta-histórica” de lírica, por outro lado, Jackson acaba contudo por dissolver o próprio “poetic reading” num exercício sustentado por categorias não justificadas como a noção de “figura”, nunca hermeneuticamente explicitada. Resulta evidente que para Jackson é à figura que cabe o papel de articular textualmente a dimensão poética da escrita (assim, realça que “historical determination” é “indistinguishable from figurative power”, *Ib.*: 207, e que é errado tratar a lírica “as pure figurative vehicle detached from any historical intention” como identificá-la “with the poet’s historical intention” de forma que “all of its figures may only be read in reference to it”, *Ib.*: 208). Mas em lado nenhum nos é dito em que consiste este “figurative vehicle” capaz de co-gerar o texto literário num contexto histórico determinado. Aceitando o princípio de que lírica não define um género literário, mas uma modalidade de escrita (que pode transmigrar entre géneros literários diferentes) que privilegia figuras inerentes à articulação perceptiva, emocional e reflexiva da experiência sobre as figuras narrativas e dramáticas, podemos afirmar que a poesia de Dickinson é lírica, e não será arbitrário falar de figuras líricas (da temporalidade). Para um desenvolvimento mais amplo deste ponto cf., *infra*, Capítulo XII.

¹³Este é o ponto principal de CAMERON 1992 e 1998, que defende que os fascículos devem ser lidos como sequências unitárias articuladas na base de um princípio não temático, mas estrutural (nesta montagem são essenciais as variantes). O facto de que, na sua difusão como correspondência, os poemas são tratados como textos separados por Dickinson não é, para Cameron, evidência contra a sua tese porque, ‘na prática pública de circulação privada’ da sua produção poética, Dickinson se veria constringida a uma maior subserviência às convenções editoriais da época (cuja recusa é uma das razões principais da sua ‘escolha’ de *não publicar*, ou, melhor, de *não* deixar *imprimir* a sua poesia). Esta tese está, todavia, em conflito com o outro pilar da crítica manuscritural, que identifica a confluência dos géneros (a continuidade constitutiva entre prosa e poesia, cartas e poemas) como aspecto central e inovador da escrita de Dickinson. Para um exemplo de análise orientada à apreciação ‘fascicular’ dos poemas, cf. HART/CHUNG 2014.

¹⁴As edições Johnson e Franklin dos poemas de Dickinson, escreve HOWE 1986, “show me that in a system of restricted exchange, the subject-creator and her art in its potential gesture, were domesticated and occluded by an assumptive privileged Imperative.” Exemplar é a intervenção “autoral” de Johnson: “He arranged her «verses» into hymn-like stanzas with little variation in form and no variation of cadence. By choosing a sovereign system for her line endings-- his pre-appointed Plan, he established the constraints of a strained positivity. Copious footnotes, numbers, comparisons, and chronologies mask his authorial role.” Desta forma “Johnson created the impression that a definitive textual version could exist.” Citando uma troca epistolar com Franklin, Howe regista polemicamente as teses do crítico: “«I do not believe... that that the fascicles are artistic structures or that they were intended for other readers... Your remarks about her line breaks are interesting. Doesn’t much of your argument depend on your assumption that one (she) reads inlines or parts of lines? What happens to it if the form lurking in the mind is the stanza? » /6/5/85 [S. Howe’s italics].” A convicção de Franklin de que as interrupções das linhas nos manuscritos são incidentais, porque os versos se deixam redistribuir num padrão métrico regular (na estrofe de quatro versos que constitui uma arquitectura rítmica maior da poesia inglesa, cf. MANSON 2014), é rejeitada por Howe a partir da sua própria sensibilidade de autora: “As a poet I cannot assert that Dickinson composed in stanzas and was careless about line breaks.” Nenhuma das duas posições pode na realidade reivindicar evidências definitivas: se, ao longo dos anos, os manuscritos de Dickinson apresentam desvios sempre mais profundos das convenções métricas (a partição das linhas contradiz a unidade métrica do verso), é também um facto que o padrão prosódico tradicional dos versos é reconstruível na sucessão das linhas. Como argumenta LADIN 2010, na base de uma penetrante análise de F225 (1861)/J199 (1860) e F320 (1862)/J258 (1861), a adesão à “prosódia pré-modernista” não implica necessariamente uma perda de força poética. Pelo contrário, será possível reconhecer que: “Dickinson’s use of pre-modernist prosody to mix and extend metanarratives illuminate both the achievements and the limits of postmodernist poetics. /.../ Dickinson’s pre-modern insistence on the correlation of sound and sense fuses metanarratives into new configurations that extend language beyond individual metanarratives’ reach.” (*Ib.*: 7) Reconhecendo embora que uma verificação dos

estruturas estróficas e métricas da hinologia protestante,¹⁵ enquanto nos manuscritos (em particular, a partir do fascículo 9 e, crescentemente, ao longo do tempo) apresentam uma disposição linear que rompe com as convenções prosódicas da época.

A alternativa entre leitura “imprimista” e “manuscritural” pode ser discutida tanto sob o ponto de vista teórico (relativamente ao valor da noção de texto definitivo) como filológico (a pergunta é se Dickinson escolheu, ou se ‘resignou’ a, não publicar, e se a desarticulação do verso tradicional em partições idiossincráticas nos manuscritos responde a uma prática poética conscientemente transgressiva, ou é acidente gráfico devido à crescente ‘informalidade’ da redação).¹⁶ Justificar exhaustivamente uma opção em relação a esta *vexata*

manuscritos de cada poema é indispensável, é minha convicção que, em geral, a unidade métrica do verso e das estrofes aferente ao padrão hinológico é a arquitectura prosódica e semântica predominante na escrita de Dickinson.

¹⁵Destacando-se da tradição literária anglo-saxónica, Dickinson não escreve sonetos, e só excepcionalmente utiliza o metro príncipe da poesia de língua inglesa, o pentâmetro jâmbico, recorrendo quase exclusivamente aos metros da hinologia protestante codificada em *The Christian Psalmody* de Isac Watts e na antologia por ele organizada, *Psalms Hymns and Spiritual Songs* (que constituíam os ‘manuais’ de oração dos lares de New England). O Jambo (excepcionalmente substituído por anapestos) é predominante na prosódia hinológica, sendo o troqueu (excepcionalmente substituído pelo dâctilo) menos frequente. O “common meter” (quadras de tetrapodias jâmbicas alternadas com tripodias jâmbicas rimadas, num esquema silábico 8,8,6) é a estrutura estrófica mais comum, e é largamente a mais utilizada na poesia de Dickinson (cf. SMALL 1990).

¹⁶Uma discussão equilibrada do envolvimento da leitura dos manuscritos na interpretação da poesia de Dickinson é apresentada em MITCHELL 1998 : “That Dickinson *intended* the printed versions of her works to reproduce all the details of her manuscripts is not at all clear. She left no explicit instructions on how her texts were to be assembled and presented after her death, and the evidence contained in the manuscripts is not always consistent. Nevertheless, there is, broadly speaking a consensus of international scholarly opinion that holds that a return to the manuscripts is necessary to the establishment of a reliable corpus of her poem; by and large, I agree. But I have misgivings about the positivistic assumptions that underpin such a project” (*Ib.* : 70). Não há evidência absoluta, realça Mitchell, de que algumas ambiguidades textuais dos manuscritos sejam deliberadas e não acidentais: “Dickinson’s line breaks may indicate that she was not at all interested in the physical properties of the poem, a possibility that may be difficult for twentieth-century editors and readers, but that cannot be dismissed” (*Ib.*: 72). Esta possibilidade, indicadora de uma certa desconstracção formal mais do que de uma estratégia de indeterminação por parte de Dickinson é, segundo Mitchell, confirmada pela análise da correspondência (que constitui referência primária para os adeptos da leitura ‘manuscritural’, sendo um dos seus princípios fundamentais a absoluta equivalência literária de prosa e poesia na escrita de Dickinson: não havendo descontinuidade entre poemas e cartas, o epistolário é parte do corpus artístico, cf. MC GANN 1993). O exame das cartas evidencia o desinteresse de Dickinson por “the material inscription of the letters that formed words and the words that formed lines”; estas dimensões “in Dickinson’s correspondence with Higginson were not an important concern for the poet” (*Ib.*: 75). Análogo pragmatismo em relação às potencialidades abertas pela leitura manuscritural dos textos de Dickinson encontra-se em VENDLER 2010; se, por um lado, Vendler recusa qualquer radicalização ideológica desta abordagem (na linha duma crítica feminista à prática ‘patriarcal’ da publicação pela impressão), por outro lado reconhece que é simplesmente impossível trabalhar sobre Dickinson prescindindo da consulta do espólio digitalizado dos manuscritos no *Emily Dickinson Archive*. Cf. também VENDLER 2014 para um ensaio brilhante sobre as potencialidades hermenêuticas de uma análise directa dos manuscritos, a partir de um comentário de F1577/J1545 (1882). Analogamente, AMARAL 2014, que manifesta empatia com a orientação “manuscritural” (*Ib.*: 443ss.), fala, contudo em “pluralidade textual” da poesia de Dickinson porque, para a ler, não se pode prescindir nem dos manuscritos nem da conversão em impressão do texto: efectivamente, as suas traduções “escolhem” uma “versão final” das líricas. Fortes resistências “to the contemporary emphasis on the manuscripts as agents of a new poetic and scriptural enterprise” são patentes em críticos como Franklin, David Porter, Peter Campbell, John Hollander, Christopher Benfey, TANSELLE 2000. Para uma reconstrução histórico-crítica e bibliográfica geral da investigação textual dos manuscritos e do debate

quaestio requer um exercício de crítica textual que nos afastaria do tópico principal. Escolhendo manter o foco sobre as arquiteturas figurais dos poemas mais do que sobre os aspectos textuais,¹⁷ conformar-me-ei por isso, algo arbitrariamente (sem o fundamentar no quadro do debate mencionado), ao critério de seleccionar para cada lírica *uma* versão textual (sem pretensão de definitividade), analisando as variantes e as partições não convencionais dos versos só quando as considere hermeneuticamente interessantes para a discussão da matriz figural do poema. Quando não seja mencionada outra opção, os textos dos poemas de Dickinson aqui transcritos correspondem à “Reading Edition” FRANKLIN 1999 (que, para cada poema, apresenta uma versão ‘canónica’, seleccionada com base no critério cronológico de ser a mais recente de entre as diferentes redações registadas nos manuscritos, enquanto JOHNSON 1970 opta por a mais antiga)¹⁸, e mantêm todas as anomalias ortográficas e gramaticais próprias da escrita dickinsoniana (“opon” em vez de “upon”, “it’s” em vez de “its”, etc.). As variantes nos manuscritos de Dickinson (registadas em FRANKLIN 1998, e consultáveis online in *The Emily Dickinson Archive* - Manuscripts (<http://www.edickinson.org/works>), são anotadas e assinaladas com um asterisco.

Para facilitar o acesso às referências bibliográficas, todos os poemas, a que Dickinson em geral não deu título,¹⁹ são identificados pelo primeiro verso e pela dupla referência do número e da data de composição que lhes são, respectivamente, atribuídos nas edições Franklin e Johnson, por exemplo: F61 (1859)/ J10 (1858). Quando a data coincide nas duas edições, ela é indicada uma só vez, depois do número da edição Johnson: F1/J1 (1850). Quando a referência temporal não resulta contextualmente relevante, como em listas exemplificativas ou na simples menção de um poema, a indicação da data de composição é omissa.

correspondente, cf. “The Manuscripts of a Non Print Poet”, WHITE 2008: 85ss. Cf. BENFEY 1999 para uma síntese jornalística, mas eficaz, das questões editoriais ligadas à publicação da obra de Dickinson.

¹⁷Há excessos tanto na política de formatação normalizadora que caracteriza desde o começo a publicação da obra como na crença, algo fetichista, da intangibilidade sacramental do ‘corpo’ da escrita dickinsoniana. Os manuscritos tornam-se relíquias na religião sem transcendência mas de forte cariz místico da ‘santa de Amherst’. Suscitam perplexidade, por exemplo, algumas atestações de entusiasmo devocional de Susan Howe: “Although I’m not a religious convert, I believe in the sacramental nature of poetry. Jonathan Edwards’ manuscripts announce the coming of Dickinson’s. When you see the material objects, in all their variety of shapes and surfaces, it’s like coming on unexplained spirits singing into air.” (HOWE 1995)

¹⁸Cf. a ilustração dos respectivos princípios editoriais em JOHNSON 1955: V-XI e FRANKLIN 1999: 1-11. “About three fourths of the poems exist in a single source. For the rest, with from two to seven sources, the policy has been to choose the latest version of the entire poem, thereby giving to the poet, rather than the editor, the ownership of change.” (*Ib.*: 6)

¹⁹“Emily Dickinson gave titles to nine poems, the earliest in 1858, the latest in 1882; in notes and letters she characterized another seventeen. Three of the titles appear at the head of poems in fascicles (45, 208 875). Nine poems were signed with a name not her own, identifying subject or circumstance.” (FRANKLIN 1998: 1545s., com o elenco completo dos títulos, caracterizações e assinaturas).

TEXTOS DE DICKINSON

JOHNSON 1955 - *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Thomas H. Johnson Ed., Belknap Press, Harvard University Press. Cambridge Mass. 1955

JOHNSON 1970 - *The Complete Poems*. Thomas H. Johnson Ed., Faber and Faber. London

FRANKLIN 1998 – *THE POEMS OF EMILY DICKINSON*. Variorum Edition. Ralph W. Franklin (Ed.). 3 vols. Harvard U. P., Cambridge Mass. 1998

FRANKLIN 1999 – *THE POEMS OF EMILY DICKINSON*. Reading Edition. Ralph W. Franklin (Ed.). Harvard U. P., Cambridge Mass. 1999

LETTERS - *The Letters of Emily Dickinson*. Thomas H. Johnson and Theodora Ward (Eds.). 3 vols. Harvard U. P., Cambridge Mass. 1958

MASTER LETTERS - *The Master Letters of Emily Dickinson*. Edited (with Facsimiles) by Ralph W. Franklin. Amherst College Press, Amherst, Mass. 1958 & 1986

- Registrando todas as palavras ocorrentes na poesia de Dickinson, o *Lexicon* de *The Emily Dickinson Archive* (tal como *The Emily Dickinson Lexicon*) reproduz as respectivas verbetes na edição de 1844 do *Webster's American Dictionary of the English Language*, que, ao longo dos anos, foi o melhor companheiro e mentor da poeta ("I went to school - but in your manner of the phrase - had no education. When a little Girl, I had a friend, who taught me Immortality - but venturing too near, himself - he never returned - Soon after, my Tutor, died - and for several years, my Lexicon - was my only companion -", *Carta 261* para Thomas W. Higginson, 25 de Abril de 1862). A compilação fornece um importante instrumento de verificação do 'sentido' culturalmente codificado do património lexical de Dickinson (em ocorrências textuais que, por sua vez, podem ser idiossincráticas):

The Emily Dickinson Archive

- Manuscripts: <http://www.edickinson.org/works>

- Lexicon : <http://www.edickinson.org/words>

(WEBSTER - Webster's 1844, *American Dictionary of the English Language* -)

The Emily Dickinson Lexicon, <http://edl.byu.edu/index.php> (Ed. Cynthia L. Hallen et al.)

- Todas as citações bíblicas são tiradas da *King James Bible*, a versão lida por Dickinson:

King James Bible - <http://www.kingjamesbibleonline.org/>

(Consultados pela última vez em Maio de 2016)

TRADUÇÕES CONSULTADAS

AMARAL – Emily Dickinson, *Duzentos Poemas*. Tradução, Posfácio e Organização de Ana Luísa Amaral. Relógio d'Água, Lisboa 2014

BACIGALUPO - Emily Dickinson, *Poesie*. Tradução, Introdução e Organização de Massimo Bacigalupo. Mondadori, Milano 2004 (2011)

BULGHERONI - Emily Dickinson, *Tutte le poesie*. Introdução e Organização de Marisa Bulgheroni. Tradução de autores vários. Mondadori, Milano 1997 (2013)

*Os textos de Dickinson são aqui reproduzidos com as anomalias ortográficas e gramaticais originais, não sendo, por isso, atribuíveis a uma transcrição errada (“Orthography always baffled me, and to «Ns» I had an especial aversion, as they always seemed unfinished M’s.” - *Carta 806*. Para Mrs. J.G. Holland, Março de 1883).

*Dos poemas de Dickinson a que é feita referência neste trabalho, 43 encontram-se na tradução portuguesa de AMARAL, cuja utilização é devidamente assinalada.

INTRODUÇÃO

Figura huius mundi -

título e leme do nosso percurso de leituras e reflexão, esta misteriosa definição paulina do tempo não é apenas um *bon mot*, como acontece, às vezes, com as fórmulas sugestivas mas inconclusivas. Como as seguintes páginas procuram demonstrar, ela constitui, pelo contrário, um extraordinário instrumento de trabalho, um fio de Ariadne suficientemente longo e sólido para aceder ao curso labiríntico da experiência temporal, dar conta da sua densidade contraditória, traçando um mapa do enigma insolúvel que ela é. Um labirinto claustal porque toda a pretensão cognitiva de um ponto de vista ‘exterior’ resulta, afinal, ilusória.

Ao falar do tempo em termos de *figura* (de uma pluralidade de *figurae*: a palavra latina subsume a variedade lexical do original grego), Paulo abdica da determinação do tempo como substância, optando pela sua caracterização como pluralidade de formas de envolvimento interpretativo e performativo naquilo que nos ocorre, e nos ocorre ser (a contingência do não sermos necessários). No grandioso horizonte da teologia histórica paulina, *figurae huius mundi* (e *habitus* em que cada um de nós é *inventus ut homo*) não são o tempo como tal, mas as perspectivas temporais em que nos envolvemos, interceptando e moldando *kairoticamente* a nossa inserção no *chronos*, interpretando activamente e acolhendo historicamente, num particular relacionamento intencional, a nossa exposição passiva à indisponibilidade subjectiva do meio físico determinada pela nossa existência corpórea.

I. O CARIZ SIMBÓLICO E PLURAL DA EXPERIÊNCIA TEMPORAL

Os dois aspectos mais singulares e surpreendentes (porque não adequadamente transpostos na tradição teológica e filosófica ocidental, dominada pela clivagem entre consciencialismo agostiniano e cosmologismo aristotélico) da visão paulina, são o seu ‘simbolismo’ e o seu pluralismo. Paulo não diz o que é o tempo, mas apresenta três figuras temporais de expressão interpretativa da experiência: *typos*, *skhēma* e novidade *catastrófico-palingenética* do presente messiânico; a estas se pode acrescentar a figura da repetição *cíclica* do tempo circular. Neste âmbito, o discurso sobre o tempo não é teórico (de determinação cognitiva do próprio objecto), mas figural (expressiva e performativamente interpretativo) e constitui, em rigor, não um discurso, mas um conjunto de discursos diferentes, todos

cognitiva e praticamente motivados, nenhum epistemologicamente necessário. Tais discursos não são complementares (num perspectivismo indiferentista de acumulação), antes mutuamente incompatíveis. O discurso sobre o tempo não pode ser ‘totalizado’ numa representação unitária, mas constrói-se como combinação e substituição (num jogo, parcialmente incoerente, tenso e instável, de alternâncias e oposições) de perspectivas que produzem atitudes performativas e conteúdos interpretativos alternativos.

Não há, para Paulo, uma experiência temporal em absoluto, mas formas de experiência temporal, cada uma produzida e moldada por uma atitude *kairótica* (e por uma condição de intervenção da Graça na história do indivíduo e da humanidade) que determina o processamento interpretativo e performativo da condição espaço-temporal em padrões simbólicos e práticos diferentes. Neste pluralismo desmoronam-se como construções ilusórias, como ‘mitos’, quer a ideia de uma experiência temporal absoluta - o ‘tempo comum’ unitário, coerente e não mediado: espontâneo, ‘intuitivo’ - quer o dualismo entre experiência temporal autêntica e inautêntica.²⁰

O tempo comum é mediado, plural, figural: agregado contraditório das formas de representar simbolicamente e de se apropriar praticamente das condições espaço-temporais que determinam o nosso estar no mundo; das formas particulares sempre reversíveis, e alteráveis em que moldamos a nossa contingência, desvelando elas dimensões de experiência tão contraditórias quanto constitutivas do presente na sua descoincidência com a actualidade.

²⁰O ‘reformismo temporal’ é uma das inerradicáveis doenças da filosofia. O dualismo metafísico que separa tempo e eternidade, contingência e necessidade, substância e acidente, e apela ao desmascaramento da temporalidade como condição estrutural de engano, atravessa toda a história do pensamento desde a representação da realidade terrena como teatro de sombras cavernícola, em Platão. Ainda no século passado a ambição de corrigir os erros ‘crónicos’ da consciência comum para o restabelecimento de uma ‘correcta’ compreensão da condição temporal dominou a agenda de pensadores e críticos. Da política de desespacialização da representação temporal (com o objetivo de absorver a descontinuidade da sucessão na continuidade da duração) de Bergson à heideggeriana apropriação *kairótica* da própria finitude temporal na despedida da ‘alienação’ crónica do *Dasein*, este zelo terapêutico culmina na desconstrução do tempo da ‘parole’ na anterioridade do tempo da escrita, irreduzível à experiência do sujeito. Seguindo a viragem hegeliana do segundo Heidegger (o pensador da *Kehre*, da *Viragem*), Derrida radicaliza a política tradicional de reformismo temporal postulando que uma autêntica compreensão do tempo não pode ser alcançada no quadro da ‘experiência’ temporal (incuravelmente auto-ilusória), mas unicamente a partir do reconhecimento da sua inadequação como foro hermenêutico e da deslocação no ‘tempo textual’, nem subjectivo nem objetivo mas a-subjectivo, da escrita. De Man radicaliza esta abordagem numa dicotomia explícita entre “temporalidade orgânica” (inerente à experiência subjectiva e à objectividade da natureza) e “tempo literário” (tempo não humano, ‘produzido’ pelo funcionamento retórico da linguagem nos textos) (para esta distinção em geral cf. o célebre ensaio “The Rhetoric of Temporality” em DE MAN 1983: 187ss. Aqui o crítico fala explicitamente da alegoria como dispositivo figural essencial para “the unveiling of an authentically temporal destiny”, 206, ênfase minha). Apesar da sofisticação do trabalho crítico em que se apoia, esta contraposição revela evidente ingenuidade ao postular aquela ‘ingenuidade absoluta’ (a *temporalidade orgânica* inerente à experiência do “empirical self that exists in a state of inauthenticity”, *Ib.*, 214) que é fetiche recorrente (e sempre diferente) de todas as construções filosóficas que reproduzem o dualismo clássico entre *doxa* e *episteme* e negam que a verdade possa ser pensada em termos de *res publica*.

Nesta interpretação simbólica e plural da experiência temporal, confrontamos o presente na angústia *skhēmática* da perda, como algo que passa, que nos é subtraído (*Time is a thief*, na canção ‘imortal’ de Kurt Weill)²¹ e que é incessantemente o ‘apagado’ e o substituído pelo futuro, que destitui a sua ‘caduca actualidade’. Na sua inadequação sucessória, o presente *skhēmático* falsifica o fenómeno em ilusão, a contingência em aparência que incessantemente se desmente no próprio *desaparecer*.

O presente expõe-se, todavia, também como aquilo que fica, como actualidade em que o passado se torna condição *kairótica* da intervenção performativa de moldar a nossa existência. Na figura *tipológica*, o presente inclui passado e futuro na própria actualidade (tornando-se passado, o presente fica actual, ainda eficaz no futuro, como sua condição de possibilidade, antecipação incompleta e completável) e a passagem do tempo resgata-se como condição de desenvolvimento, de mudança que não tira, mas dá.

O presente é sofrido como poder de uma exterioridade cosmológica ‘indiferente’, inacessível à distinção da inserção *kairótica*, na passividade da nossa exposição à repetitividade *cíclica* de uma duração mais poderosa do que toda a evenemencialidade sucessória e o poder de intervenção intencional (por mais que reflitamos e façamos, não podemos parar o sol: o dia chega ao fim e um novo dia se segue, numa iteração que assusta mas também conforta. *Come what come may. Time and the hour runs through the roughest day. Macbeth*, Acto 1, Cena 3). O eu reconhece-se insubstituível na subjectividade, mas *supérfluo* no eterno retorno do mesmo, na iteração que desqualifica a sucessão em recursividade periódica, relativizando na ordem de uma actualidade permanente a diferença entre passado, presente e futuro. No presente da recursividade cíclica, despido de toda a qualidade sucessória, tempo e eternidade implodem numa indistinção que esvazia a finitude da sua relevância temporal (e ontológica) e despromove a subjectividade em recursiva ocorrência fenoménica.²²

²¹Que ecoa directamente o *Time's thievish progress to eternity* do Soneto LXXVII de Shakespeare

²²*So this is what happened before I was there to see
they were walking over the bare stone carrying
their shoes because it was going to be a long way
their day was ringing the barrens in a loud wind
and they were taking their seasons with them as animals
through the beating light urging on the sheep of autumn
the pigs of winter the lambs of spring the cows of summer
all heading the same way along the rough walls of the lanes
so old that they had no beginnings and no memory
their voices and the sounds of their feet flew up from them like
flock of finches and blew away with all the names that they*

Na descontinuidade radical, constituída pela ruptura *catastrófica* da sequência sucessória, o presente expõe-se como abolição do passado, como emergência de uma novidade que se instancia, instantânea, em si, destacando-se de toda a anterioridade genética e memorial. No instantaneísmo presentista da figura temporal *palingenético-catastrófica*, o presente instaura-se como *crise* sucessória (generativa de um *novo* futuro, não contido no passado como sua possibilidade, ou destrutiva de qualquer futuro) e afirma-se como dimensão sincronicamente produtiva, marca da actualidade (como abolição do passado). Neste descontinuismo do presente como emergência, como novo início imprevisível e ‘partogenético’, a duração é exposta não como acumulação ou desgaste na sequência sucessória, mas como coesão do presente com o todo do tempo.

É evidente que estas perspectivas figurais são performativa e interpretativamente mutuamente exclusivas: não se pode romper catastroficamente com o passado e reconhecer-se passivamente assujeito ao poder repetitivo da duração; o presente é interpretado como desperdício, passagem que nos gasta, *ou*, alternativamente, como ocasião *tipológica* de redimir o passado, de o pôr a frutificar.²³ Todas elas são, porém, igualmente motivadas (cada uma resulta *inconfutável*), combinando-se naquele estatuto indirecto e incoerente do discurso sobre a experiência temporal que pode perturbar o pensamento (alimentando a sua *húbris* reformista), mas que deve ser aceite por uma reflexão que não queira trair a riqueza desta experiência.

Como evidenciado pela nossa re-cognição de alguns contos de Tchékhov, adoptar uma ou outra figura temporal como padrão interpretativo-performativo de situações particulares ou do rumo geral da existência tem uma relevante implicação: o percurso de cada um pode ser profundamente influenciado pelo facto de a sua orientação interpretativa da

*knew for themselves and were continually saying
and all the words that were what they had then and were what they
were saying to each other as they went along and as they
greeted each other when they met where the lanes came
together and when they told where they were going*

W.S. Merwin, THE TIME BEFORE

²³Com a irresistível força da banalidade emerge neste quadro o óbvio paralelismo entre implicação existencial da figura temporal e perspectiva histórico-política geral: o pessimista saudosismo *skhēmático* alimenta o conservadorismo do defensor do *status quo* ou do retorno ao passado; a *tipológica* confiança na possibilidade da atualização redentora do passado no presente sustenta o otimismo da gradualidade reformista (da retoma que corrige e melhora) que reconhece na história o progresso de um avanço coerente, rumo ao melhor; o catastrofismo palingenético acende o entusiasmo do maximalismo revolucionário, que identifica o progresso na ruptura radical com o passado; o fatalismo cíclico ‘naturaliza’ o curso histórico na sua autonomia em relação à intencionalidade dos agentes, deflacionando toda a conotação valorial em relação aos estados sucessórios (todos igualmente inevitáveis).

condição temporal ser disfórico retrospectivismo *skhēmático* ou de eufórico actualismo *tipológico*, atarácico continuismo *cíclico* ou presentismo *catastroficamente* descontinuista. Ninguém pode escolher como viver no lugar do outro e interpretar a própria vida, mas o que literatura, análise crítica, reflexão filosófica e teológica podem fazer é evidenciar a qualidade interpretativa, selectiva e não vinculativa das opções figurais, determinar a sua particularidade e as consequências (éticas e cognitivas) da sua aplicação à experiência temporal, contribuindo para a aceitação da incerteza e incompletude do relativo discurso.

Por um lado, as figuras temporais não podem ser desqualificadas como sobreposições ideológicas, ‘constructos’ sob cujo solo está por desvendar a representação autêntica (absoluta porque neutra, descritiva e reconstrutiva da verdade ‘factual’) da nossa experiência temporal: esta pode ser pensada como o conjunto plural e contraditório destas diferentes perspectivas figurais, que não se deixam conciliar nem dissolver. Por outro lado, nenhuma destas figuras pode ser considerada como descrição ‘autêntica’: é necessário distanciar-se da ‘ilusão cognitiva’ que lhes é associada, elevando-as a representações ‘objectivas’ do que é o tempo, tomando-as por descrições verdadeiras: *verdadeiras imagens* – diria Benjamin.²⁴

Ao falar do tempo, não podemos, na realidade, falar de um, mas de muitos: da temporalidade como conjunto de *figuras deste mundo*, das modalidades e dispositivos simbólicos de lidar com aquilo que nos ocorre e nos ocorre ser. O *chronos* estudado pela Física, cuja realidade ontológica é incerta enquanto a sua necessidade epistemológica está em questão, é diferente do *chronos* estudado pela Biologia ou pela Geologia: diferente é o dispositivo simbólico que nas respectivas ciências articula a sua função com os fenómenos analisados, com a descrição do mundo por elas elaborada. O *chronos* da facticidade social é determinável pelas suas possíveis interpretações *kairóticas*: os ‘tempos’ dos processos e dos sistemas são diferentes dos tempos dos acontecimentos e dos homens. O *kairós* da inserção performativa no *chronos* por parte do sujeito - os tempos dos textos, das acções, do pensamento, da passiva inerência ao corpóreo -, *circunstancia* temporalidades mutuamente incompatíveis, em que o mundo se multiplica em mundos regidos por leis diferentes.

²⁴ *Heil dem Geist, der uns verbinden mag;
denn wir leben wahrhaft in Figuren.
Und mit kleinen Schritten gehn die Uhren
neben unserm eigentlichen Tag.*

*Louvor ao Espírito, que sabe unir-nos;
porque de facto vivemos em figuras.
E a passos pequenos avançam os relógios
ao lado do nosso próprio dia.*

*Ohne unsern wahren Platz zu kennen,
handeln wir aus wirklichem Bezug.
/.../*

*Sem conhecer o nosso verdadeiro lugar,
agimos na base de uma relação real.*

Rainer Maria Rilke, *Sonetos a Orfeu* I. XII (m.tr.)

A função atribuída ao tempo por uma prática social, por uma descrição científica, por uma experiência subjectiva, altera a exposição simbólica do ‘mundo’ que nela se articula: o tempo torna-se factor interpretativo-expressivo fulcral do conteúdo, torna-se figura, mais precisamente *figuras deste mundo*. Todas parciais, insuficientes, mas não arbitrárias, todas necessárias em relação a uma exigência performativa e cognitiva específica: arquitecturas simbólicas perspectivisticamente limitadas que podem sobrepor-se ou permanecer incompatíveis, divergir ou convergir sem nunca coincidir, cuja pertinência cognitiva (na sua determinação no discurso científico), expressivo-interpretativa (na sua aplicação no discurso literário, filosófico e teológico) e performativa (na experiência subjectiva) é sempre selectiva, mas intersubjectivamente validável. Sem o seu processamento em figuras, a experiência temporal do mundo ficaria inarticulada: não exprimida e não interpretada, mero caos de diferenças contraditórias em que o homem se perde.

II. A BANALIDADE DO INCONHECÍVEL

A razão mais profunda da impossibilidade de uma determinação unívoca da experiência temporal como um todo (a necessidade da sua descomposição em agregado de perspectivas tão incontornáveis quão incompatíveis) está no seu carácter aporético.²⁵

Ao longo da nossa leitura de poemas de Dickinson, seremos sempre de novo confrontados com esta evidência, com o facto de a experiência temporal expor *diferenças druídicas* inconciliáveis e irreduzíveis, contradições cognitivamente inultrapassáveis entre as suas dimensões, o que torna impossível elaborar uma descrição objectiva, logicamente consistente, dos seus conteúdos (daquilo que o tempo é): o tempo é inconhecível porque ininteligível, e o reconhecimento da impotência gerada por esta barreira cognitiva é tão intrínseco ao nosso dia-a-dia que o seu significado resulta ‘desarmado’ em trivialidade de lugar comum. Que o tempo seja um enigma é tão óbvio que não parece nem preocupante nem relevante: podemos conviver bem com a nossa ignorância dele - *Come what come may. Time and the hour runs through the day* -, deixando o assunto para filósofos e cientistas, pois interrogar-nos sobre ele não faz qualquer diferença.

²⁵Toda a discussão sobre o tempo se abre – e se fecha – com a evidência deste estatuto aporético, tão ‘aparente’ que faz parte do sentido comum, não sendo preciso recorrer a “technicalities” para o descrever, como afirma Aristóteles, que introduz assim a sua reflexão sobre o tempo no IV Livro da *Física*: “Em primeiro lugar seria bom expor as aporias em relação a ele (*diaporēsai*), também por meio de argumentos comuns (*exoterikoi logoi*), a fim de estabelecer se está entre as coisas que existem ou entre aquelas que não existem, e também para determinar a sua natureza.” (ARISTÓTELES, *FÍSICA*: IV.10, 217b; minha tradução).

Será, todavia, assim?

Acordar-nos do sono da razão que esta indiferença representa, desvendar o peso da ignorância esquecida nas mais indisputadas certezas quotidianas, é o que a escrita de Dickinson se propõe, e consegue, fazer, reactivando, no seu poder *italicizador*, a carga formidável do enigma, as suas razões e implicações, as suas manifestações e consequências. Celebrante das *coisas menores*, Dickinson identifica o mistério não no céu das abstrações e dos cumes místicos, mas na terra da experiência comum. No seu horizonte de tópicos frequentemente banais (insectos, flores, aves, fases do calendário astronómico, fenómenos meteorológicos, situações de intimidade feminina), o poder atribuído à palavra poética é iluminar o *Aparato da Escuridão* que se aninha na luz, desvendar o *inquietante* no *familiar* (*das Unheimliche* no *Heimlichen*), o inconhecível no óbvio (*never quite disclosed/ And never quite concealed: nunca completamente manifesto/E nunca completamente escondido*).

Para Dickinson o mistério não é o sobrenatural, mas o natural (*a Natureza é uma Casa Assombrada*), e nada é mais natural e misterioso que o tempo: poema após poema, a nossa experiência do tempo diz-se nas *diferenças druídicas* que se manifestam como contradição entre permanência e transitoriedade, duração e sucessão, presente e presença; que se produzem na vertiginosa ambiguidade do instante como ponto de coincidência entre finito e infinito, assim como na indiscernibilidade de tempo e eternidade. Os poemas não nos levam a explorar o ultraterreno da metafísica, mas o chão de todos-os-dias, proporcionando-nos a (re)descoberta de que o *Finito é mobilado com o Infinito*, que o infinito não é um pensamento-limite (uma ideia racional) que ultrapassa toda a experiência perceptiva, mas é sua dimensão constitutiva, tornando o conhecimento uma ilusão necessária, um processo de aproximação inconclusivo, simbolicamente mediado, esforço tão necessário quão frustrante na sua ‘impossibilidade’. Afinal, o que nos acontece com a natureza é que quanto mais nos aproximamos dela, menos a conhecemos (*those who know her, know her less/ The nearer her they get*).

É fácil liquidar este paradoxo enunciado pela autora como ‘boutade retórica’, um daqueles artifícios brilhantes mas inconsequentes que creditamos aos artistas: com implacável ‘exatidão’,²⁶ a poesia de Dickinson explora as causas deste paradoxo, mostrando como ele se sustenta em todos os paradoxos que qualificam a experiência temporal, rede de contradições que a autora mapeia e ilumina numa inesgotável taxinomia poética de figuras líricas e

²⁶A “precisão” que é reclamada por Nicolau de Cusa como critério epistemológico de validação normativa do (não) conhecimento simbólico.

retóricas. Face à magnitude do objecto, este trabalho teve que tomar opções radicais, excluindo uma ampla porção da teia tecida pela aranha-autora para iluminar a noite da experiência temporal. Ficaram de fora os poemas focados na comparação (às vezes exasperada em contraposição, às vezes pacificada em harmoniosa conciliação) entre experiência temporal subjectiva, emocional e evenemencial, e percepção da exterioridade cosmológica com a sua refinada análise de situações *kairóticas* de eufórica ou disfórica disrupção da indiferença *chrónica* (situações que, em Dickinson, se produzem em relação à morte, ao amor e à criação artística). Ficaram igualmente de fora os poemas sobre os três estados da linha sucessória: o passado, como Éden perdido de que o presente-Adão incessantemente é expulso, guardando contudo a sua marca como identidade mítica que projecta o sujeito num horizonte simbólico de relevante força poética;²⁷ o presente, como condição única de moldagem *kairótica* da existência como presença;²⁸ o futuro, como a sombra da ausência que promete e ameaça, expondo a insuficiência do presente na sua abertura à alteridade.²⁹

²⁷*Paradise is that old mansion
Many owned before -
Occupied by each an instant
Then reversed the Door -
Bliss is frugal of her Leases
Adam taught her Thrift
Bankrupt once through his excesses -*

F1144/J1119 (1868)
Afinal: *It is the Past's supreme italic/ Makes the Present mean* – (F1518 /J1498 [1880])

²⁸*Oh Sumptuous moment
Slower go
That I* may* gloat on thee - *Till I *can
'Twill never be the same to starve
Now* I abundance see - *since
Which was to famish, then or now -
The difference of Day
Ask* him unto the Gallows led* - * to *called
With* morning in the sky *By*

Numa ênfase que encontramos, com acentos um pouco diferentes, também em F1226 (1871)/J1231 (1872):

*Somewhere upon the general Earth
Itself exist Today -
The Magic passive but extant
That consecrated me -*

²⁹*"Tomorrow" - whose location
The Wise deceives
Though it's hallucination
Is last that leaves -*

Privilegiando uma vertente gnoseológica sobre uma perspectiva existencial, esta análise concentrou-se nas figuras que na poesia dickinsoniana exprimem ‘os paradoxos na base do paradoxo’ da distância cognitiva acrescida pela aproximação ao objecto (tanto mais misterioso quanto mais explorado), as *diferenças druídicas* que atravessam a experiência temporal e lhe retiram coerência, fracturando-a em dimensões tão necessárias quanto incompatíveis.

III. DIFERENÇAS DRUÍDICAS (1): A CADUCIDADE DA PERMANÊNCIA

Se toda a reflexão deve partir da reflexão sobre si mesma, a pergunta sobre o estatuto temporal do discurso cognitivo (não apenas científico mas também crítico-hermenêutico) e da sua pretensão de verdade e sentido é o tópico que explora as formas de expressão e interpretação da experiência temporal. Esta questão é exposta de forma fulgurante no oxímoro dickinsoniano de um *decíduo Para Sempre*, tendo por contraponto os *dois começos do Verão*. Nesta figura se expõe a clivagem entre a condição de possibilidade da experiência empírica como experiência cognitiva (que envolve a permanência do juízo como sua condição de verdade) e os seus conteúdos (que atestam a impermanência de todo o dado perceptivo).

Enunciação falsa do ponto de vista lógico porque auto-refutadora, o oxímoro poético justifica-se do ponto de vista da experiência, que não se cansa de contradizer a pretensão intemporal da verdade. A falsificação lógica da enunciação é, por sua vez, ‘falsificada’ como mentira pela sua aplicação empírica, que atesta a corrosão, a ‘perpétua’ vitória do fim que é o “depois”. Nesta clivagem que atravessa toda a história do pensamento, polarizando-o em torno de duas frentes, fragiliza-se e questiona-se a aspiração ao conhecimento e à auto-conservação que substancia a consciência e fundamenta o saber intersubjectivo.

A expressão poética da angústia cognitiva e existencial gerada por esta condição contraditória produz-se em Dickinson não como desolada aceitação do bloqueio que ela constitui, mas como tentativa de articular uma saída performativamente relevante. Inscrevendo a compreensão da permanência (como dimensão exposta pela duração) na experiência da sucessão, deslocando a serialidade sucessória reconhecida pela experiência

*Tomorrow, thou Retriever
Of every tare -
Of Alibi art thou
Or ownest where?*

F1417 (1877)/J1367 (1876/77)

subjectiva da serialidade não sucessória, posicional, própria da objetividade do calendário astronómico (reinscrevendo como “séries B” as “posições temporais” interpretadas como “séries A”), a exposição poética da experiência temporal tenta ultrapassar a contradição entre *para sempre* e *caducidade*, interpretando o “para sempre” dentro da caducidade, reconhecendo nesta a dupla potencialidade de passar e de manter. O *duplo começo* atribuível à vida expõe a intuição de que a passagem do tempo, como lei da finitude, é indispensável para que haja subjectividade, cuja qualidade constitutiva se instaura no limite. Sem caducidade não haveria a descontinuidade em que se produz a subjectividade como diferença, mas a indistinção de um *Para Sempre* (de uma permanência) em que o infinito se produz como o sem limite, como pura indiferença. A possibilidade de conceber o *Para Sempre* pessoal da imortalidade é garantida pela caducidade, pelo facto de haver fim: a contradição cognitiva do *Para Sempre decíduo* é condição necessária para que haja subjectividade, e é esta compatibilização impossível que a poesia articula no seio da clivagem em que o discurso teórico colapsa na indeterminabilidade da auto-contradição.

IV. DIFERENÇAS DRUÍDICAS (2): O INSTANTE PERIÓDICO COMO MANIFESTAÇÃO TEMPORAL DA ETERNIDADE

A contradição entre permanência e caducidade do juízo - e a sua implicação ontológica em relação à consciência - sobrepõe-se à impossibilidade de compatibilizar a dupla exigência *cronológica* de quantificar o tempo e reconhecer a sua descontinuidade qualitativa (relógio vs. calendário). A contradição entre estes dois pontos de vista colapsa na definição do instante como intervalo (porção de duração) e como limiar, fronteira de conversão sucessória. Positiva unidade de medida de um lado, e limite negativo do outro, o instante foge a uma determinação que conjugue estas duas funções, e projecta a própria dicotomia na compreensão elusiva do presente. O conjunto figural traçado como *partição do mar* (um *como se* que *mostra*), condensa a problemática desta indefinição do presente e do tempo na aporia que subsiste entre duração e sucessão. A “hipotipose simbólica” (no sentido kantiano) do abismo sem fim da partição do contínuo - exposto como cadeia *periodicamente* infinita de “mises en abîme”, mar infinito que se abre ao infinito em mares infinitos - interpreta a experiência que se perde em si mesma ao interrogar-se, ao travar uma exploração que não pode acabar se não como *Maelstrom no céu*, fim no céu do “sem fim”.

Todas as estratégias que pretendem determinar o que tempo *é* devem confrontar-se com esta aporia - ou sacrificando uma dimensão à outra (anulando-a como irreal) ou separando-as como cariz ontológico de dois mundos (o tempo e a eternidade) paralelos e incomunicáveis. A representação da temporalidade como duração, do instante como intervalo, do presente como extensão, envolve-se na dinâmica de um *regressus ad infinitum* inerente à partição, a toda a série, e pensa o tempo *como* eternidade (*finito mobilado com o infinito*), numa linha que dissolve a finitude em repetição *periódica* e esvazia de toda a relevância a partição constituída pela inserção *kairótica* do presente sucessório na duração *chrónica*, inserção qualificada como consciência histórica da temporalidade. O fascínio e o risco inerentes a esta perspectiva continuista, centrada na duração, com o seu foco na coincidência entre tempo e eternidade, são expostos num magnífico conjunto de poemas *eternistas* de Dickinson, que explora possibilidades alternativas de pensar a coincidência aporética de tempo e eternidade, de finito e infinito, sem dissolver a pertinência da experiência subjectiva do tempo, encontrando na morte, vista como “modalidade da temporalidade”, um acesso privilegiado a esta possível compatibilização.

A infinita divisibilidade do mar (do tempo enquanto eternidade) quebra-se no trauma da morte, qualificando a indiferença da divisão gerada como eterno retorno em diferença irreversível, qualificando a finitude do devir do tempo como mudança, como alteração, e não como simples partição.

O paradoxo da morte é que, por um lado, ela reenvia à contradição ontológica inerente à autocompreensão do sujeito, na impossibilidade deste se pensar como caduco, e na implicação racional desta contradição do postulado da imortalidade. Por outro lado, ela resiste ao esvaziamento infinitista do sujeito na recursividade do eterno retorno na dissolução da indexicalização performativa da duração como presente, deflacionado em actualidade permanente, ‘livre’ de toda a mudança. Afinal vive unicamente quem vive uma só vez, e é por não ser para sempre que o sujeito pode ser sujeito e que a história acontece.

V. A MORTE COMO MODALIDADE TEMPORAL

A interrogação da morte torna-se, assim, exercício central da meditação temporal, se ela for reconhecida não apenas como seu objecto, mas como sua condição, se a sua relevância for reconhecida não apenas como antropológica, mas gnoseológica. Convertendo a morte em experiência interior (como *Túmulos Abertos* que habitamos em vida), e não apenas determinando-a como fenómeno exterior, como a morte dos outros, a reflexão e a

interpretação figural da poesia dotam-se de um prodigioso ‘dispositivo óptico’ para sondar a enigmática experiência temporal.

Por um lado, a morte pode ser olhada na perspectiva objectiva do tempo cosmológico, consultando o relógio da natureza (*Consulting summer’s clock*), que no seu desajuste inexorável ao tempo subjectivo do homem falsifica toda a pretensão espiritual do eu, reificando-o em ocorrência casual da matéria, humilhando-o no choque entre transitoriedade de ser vivo e permanência do mundo. Des-antropomorfizados figuralmente como *flores ceifadas* pelo tempo-jardineiro, os homens reconhecem-se sujeitos a uma lei de *skhēmático* desgaste, de entrópico declínio, numa contagem decrescente que avança como subtração.

A condenação sem apelo à perda da subjectividade como presença performativamente consciente ao mundo revela ao homem a futilidade da sua estratégia de controlo racional do *chronos*, o domínio transcendente do tempo sobre a intencionalidade e o programa de manipulação técnica e inserção *kairótica*. A metáfora orgânica da des-antropomorfização, da perda da subjectividade, converte-se assim em metáfora tecnológica na figura da *avaria do relógio mecânico*, que generaliza a comédia individual da morte a fracasso da humanidade na sua ambição de domínio sobre a natureza. Perante a permanência do mundo, a morte desvenda a ‘não necessidade’ do sujeito, o seu ser *superfluo*, problematizando como contrafactual a sua aspiração à transcendência da imortalidade.

Por outro lado, porém, a morte confirma e exalta o papel da finitude como condição de possibilidade da articulação da diferença, da descontinuidade qualitativa, sem a qual não se daria nem a vida nem o seu poder *kairótico* de inserção evenemencial e intencional na indistinção da descontinuidade *chrónica*. Afinal, não será a permanência do mundo dada apenas enquanto nos apercebemos dela? Não será que, no homem que morre, o tempo acaba? Removendo do encontro com a morte todas as suas conotações psicológicas e individuais, de dor pela brevidade da vida e a iminência do fim, identificando a sua qualidade cognitiva em relação à experiência temporal, a poesia destila figuralmente a lição que nos entrega, desvendando a impossibilidade de separar experiência interna e externa, particular e geral, condicionado e incondicionado, homem individual e natureza humana. É na transitoriedade da consciência que se dá a permanência do ‘intemporal’ (das leis da lógica e da matéria, da natureza, de todo o enigma que é o mundo), e a sua complementaridade torna a morte lei que afirma a finitude como condição ontológica do infinito, na sua paradoxal e trágica coincidência. Na figura do *sol que se põe*, do intemporal que tem fim no fim do transitório, a

indissolubilidade lírica e fenomenológica da experiência interior e exterior na experiência temporal é reconhecida como condição ontológica, componente essencial do humano.

VI. DIFERENÇAS DRUÍDICAS (3): A GRADUALIDADE E O SOSLAIO DA GRAÇA

Na figura da *Diferença Druídica* (sinédoque que condensa admiravelmente o corpo diferencial da experiência temporal), a duplicidade da passagem temporal como subtração e dádiva, como condição de morte e de vida, é exposta como *gradualidade de Graça, espectral e potenciadora* (que *enhances*, engrandece, valoriza). *Espectral* porque a mudança (a *gradualidade*) é grávida de morte, expondo o transitório como contingente, não necessário, aquilo que a todo o instante desaparece, tornando-se outro numa alteração incessante, e *finalmente* cessando. *Potenciadora* porque é o seu ser contingente que torna a vida *Graça*: dádiva preciosa, milagrosa, porque imotivada e a todo o instante revogável.

O transitório é o que é dado na modalidade quotidiana (*Costume gentil*) de remissão e perda, declínio inscrito no *ainda não* da extinção que traz em si a marca *espectral* do fim. Mas é também o que traz em si a Graça *potenciadora* da vida, porque só é vivo o ser que nunca é igual a si mesmo, naquele processo de subtração e adição de identidade próprio da passagem que se torna mudança: não haveria vida se não houvesse o fim, o *antiquíssimo* e indecifrável *Costume gentil* da contingência, do não necessário, daquilo cujo haver é questão de facto e não de lei.

Entre angústia *skhēmática* perante o fim e exaltação *tipológica* da Graça da vida, o discurso poético sobre a passagem do tempo desenvolve-se, oximoricamente, como ‘ode elegíaca’ à *Diferença Druídica* da transitoriedade, em que vida e morte, dádiva e perda, crescimento e declínio, indissolivelmente se ligam.

A percepção *skhēmática* da passagem do tempo como perda encontra correspondência gnoseológica maior na dinâmica *skhēmática* pela qual a não coincidência perceptiva de tempo e espaço na nossa experiência se impõe à nossa compreensão e autocompreensão como *desajuste (Slant)* que *oprime* e assusta, numa ameaça destrutiva de *morte*. O mundo é figura, aparência que passa (*skhēma*), na destituição incessante do presente em passado, da permanência do espaço na mudança da sucessão, que fractura a experiência interior e exterior, subtraindo a presença ao presente.

A figura do *Viés de luz* expõe esta clivagem como *Ferida Celeste*, *aflição* fecunda, porque é na não coincidência de *aqui* e *agora* que se gera a significação como atestação da

falta e tentativa de compensação da subtração da presença ao presente. A aporia temporal constitutiva da experiência sensorial, a impossibilidade de a descrever como presente, desvenda como ilusão a coesão entre “aqui” espacial e “agora” temporal, pressuposto necessário de todo o exercício cognitivo, fracturando-o com um *Selo de Desespero*, mas abrindo-o à possibilidade de um exercício de significação em que se acolhe o existente como presença.

Por um lado, a noção da não coincidência de espaço e tempo, assoma-nos como divergência destrutiva, não apenas na despedida temporal de nós mesmos (no desgaste de continuarmos a ‘perder’ o presente no seu tornar-se passado), mas, mais radicalmente, na ausência permanente de nós mesmos determinada pelo facto de o presente nunca ser ‘nosso’, de nunca o possuímos como coesão plena entre experiência interior e exterior e, no seio da experiência perceptiva, como coesão plena entre referência espacial e acto temporal da percepção.

Por outro lado, todavia, este *desajuste* manifesta-se como *luz*, como abertura *onde assentam os significados*: na significação, a presença não é determinada como propriedade do existente, mas como forma de interação com ele. A não coincidência pode ser valorizada como convergência produtiva, e não unicamente sofrida como divergência *skhēmática*, se, renunciando a unificar em presença os conteúdos da experiência exterior e interior, fizermos desta *diferença interior* um factor de inscrição simbólica da experiência em significações.

A problemática existencial do reconhecimento da contingência, da falta da presença, como *Graça* e dádiva torna-se estratégia cognitiva: o *Viés de luz* transpõe-se figuralmente em *viés de Verdade*. O limite, como impossibilidade da plenitude, deve ser assumido como condição de completude, aproveitando-o como ganho e não recusando-o como perda. *Desajustada e gradual (slant e gradual)* é a verdade que nos é dada, como a *Graça* da vida e da sua *luz*. A significação não é a verdade actual do mundo, mas é *toda a verdade* que nos é dada, é *verdade inteira*, e é nela – processo *gradual e desajustado*, indirecto e fracturado - que assentam a função e a legitimidade da experiência estética e da palavra poética como sua forma de expressão.

VII. O PAPEL DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Perante a irrepresentabilidade da experiência perceptiva e interior, perante a indeterminabilidade cognitiva do existente como presença, o processamento da experiência existente apenas pode dar-se como périplo mediado e plural de *Circuitos* (*O Êxito assenta no*

Circuito), de modalidades de interagir com ele e de exprimir esta interação como acolhimento de uma presença não representável, ‘inconhecível’, mas eficaz. Relacionamo-nos com o existente numa convergência de exterioridades e de uma interioridade dividida na sua não coincidência espaço-temporal: o existente não é representável como objecto ‘presente’ na percepção e na consciência, mas tem um efeito, produz uma mudança em nós, e no nosso mundo.

A *Cor da Luz de Março* expõe figuralmente esta interação como experiência estética, em que a angustiante não coincidência entre aqui e agora é resgatada como convergência de beleza e sublime reencontro com o seu desajuste. Focando a cor, o efeito da luz em quem a contempla, a experiência estética apresentada como caso exemplar num poema de Dickinson, dá conta do facto de que, se a presença não é determinável teoreticamente, ela constitui contudo uma condição ‘regulativa’ do nosso exercício cognitivo, uma ideia que se instancia como nostalgia e promessa, plenitude de que sofremos a falta e de que exigimos o alcance. Embora o presente falhe sempre de novo o cumprimento desta condição, facto é que ela o orienta e informa, numa *gradualidade* própria da contingência e da assunção da transitoriedade como potencialidade e não apenas como impedimento (como em todos os nihilismos). Excluindo toda a compreensão classicista da experiência estética como triunfo da atemporalidade da *presentness*, como anulação da passagem do tempo, Dickinson eleva a figuras paradigmáticas da experiência estética a luz como cor e o som como melodia no canto das aves, porque nelas se expõe a possibilidade de redimir a transitoriedade e a não coincidência entre aqui e agora: a luz ensina que, para conquistar o espaço, precisamos do tempo, assim como a música ensina que, para conquistar o tempo, precisamos do espaço, apacando, sem a desmentir, a angústia *skhēmática* associada à dupla *Diferença Drúidica* que atravessa o presente, na sua não coincidência com a sua referência espacial, e na contradição da sua pretensão de duração com a sua qualificação sucessória.

É por esta razão que apesar de condenada ao fracasso (a beleza colapsa em sublime catástrofe na clivagem aberta pela desproporção intransponível entre finito e infinito no limiar elusivo do presente, confirmando sempre de novo a nossa inadequação a nós mesmos), a experiência estética pode constituir um padrão privilegiado para interpretar e orientar performativamente a existência. Viver é fazer da experiência (*experiment*) a evidência de si mesma: ter *Sucesso* na tentativa de expor a nossa existência como *Presença*, como cumprimento de uma plenitude que não se produz como identidade, como eliminação da

clivagem da *Diferença Druídica*, mas como completude que começa e acaba em si mesma, na perfeição finita e infinita de *Círculo*.

VIII. O DISCURSO POÉTICO

A legitimidade, a relevância do discurso poético na exposição destas *Diferenças* próprias da experiência temporal emerge do reconhecimento da sua qualidade aporética. Concretamente, do facto de que nelas se expõe com precisão a fronteira que articula a contiguidade e a separação da experiência interior e exterior, a sobreposição e interdependência de experiência perceptiva, reflexiva e emocional. Na impossibilidade de desenvolver um discurso científico que objective um conteúdo indeterminável porque aporético (uma componente da descrição exclui logicamente a outra), fica fora da determinação representativa o amplo e fragmentado jogo entre as diferentes dimensões que substanciam a experiência temporal. A poesia consegue interceptar de forma figural este material ‘*informe*’ na sua fragmentação e contraditoriedade, pondo-o *em forma* sem dar *informações* a seu respeito, articulando-o numa auto-ilustração simbólica da experiência (*Himself himself inform*). Na figura da *teia de aranha* (tapeçaria luminosa, suspensa *De nada em nada*) Dickinson apresenta a qualidade peculiar do discurso poético como processo de “*pôr em forma*” não informativo e não representativo, figural e não figurativo, simbólico e não imagético. A poesia não pretende dar consistência ao contraditório, não pretende responder a perguntas que não têm resposta, antes visa dizer o enigma com a “máxima precisão” possível. Como formulado por de Cusa, o máximo do conhecimento (aquilo que mais satisfaz a nossa “libido” em relação à verdade) é alcançado na forma mais precisa possível de não dizer aquilo que não pode ser dito, ilustrando porque não pode ser dito. Discurso teoreticamente negativo (que se abstém de qualquer pretensão de verdade, exemplo poderoso de “douta ignorância”), a poesia é discurso preciso e inequivocamente ‘positivo’ na sua capacidade figural de processar a experiência em sentido (em *Teorias de luz*, arquitecturas simbólicas que articulam as suas dimensões incoerentes e contraditórias), de traçar *Arcos sem base De nada a nada* que expõem diferenças orientadoras na noite da incompreensão.

Ao *ilustrar* o enigma da experiência como *brilhante aparência formal (esplendor formal)*, ao articular em aprendizagem e estratégia de compreensão a pergunta que ela constitui, a poesia não diz o que a experiência é, mas põe-na em forma como figura, exhibe-a como mistério, como indeterminação, ajudando-nos a reconhecer que aquilo que vemos não é

o mundo, mas o que ele produz em nós, que a presença é o desenvolver-se da interação entre o existente e quem o acolhe, e que o mundo não pode ser dito sem nos dizermos nós mesmos.

‘Cega’ porque não vê imagens mas produz figuras, a poesia não representa aquilo que é, mas traça *Fronteiras (Boundaries)*, *Teorias de luz*, que delimitam o mistério insolúvel da experiência, ensinando-nos que o mais importante não é responder ao enigma mas expô-lo como pergunta, como a forma de vida própria do ser humano.

IX. A FIGURALIDADE LÍRICA E UMA POSSÍVEL DEFINIÇÃO DE LITERATURA

No âmbito do discurso poético em geral destaca-se, à luz desta reflexão, o papel central da figuralidade lírica e a sua pertinência na expressão da experiência temporal.

Uma primeira aproximação à peculiaridade desta forma de discurso pode ser desenvolvida a partir da questão da temporalidade própria do discurso poético, na sua diferença e continuidade com a temporalidade da experiência estética. A figura da *Arma carregada* veicula a grandiosa revisitação dickinsoniana da antiga identificação da poesia lírica com a raiva, marca pulsional da fractura do indivíduo em relação a si mesmo e ao o que é, à finitude e passividade espaço-temporal. A poesia é guerra da finitude contra a finitude (em particular contra a sua manifestação temporal como caducidade e mortalidade) no horizonte imanente, terreno, da finitude da escrita, a cujos produtos textuais é negada vida e imortalidade, na sua qualidade de inscrições de significação desubjectivizadas,³⁰ fora do seu envolvimento numa intervenção intencional que não lhe inere: por mais que os desconstrutivistas reivindiquem contra-factualmente uma ‘autonomia’ radical da escrita em relação à performatividade do uso, a escrita ‘significa’ unicamente *quando* envolvida num processo intencional de produção e recepção. Sendo inteiramente terrena e desubjectivizada, a escrita não pode aspirar a nenhuma transcendência ultramundana. A única vitória temporal da escrita sobre a própria finitude, a ‘imortalidade’ que nela pode produzir-se, é por isso não

³⁰ “*Tomorrow*” - whose location
The Wise deceives
Though it’s hallucination
Is last that leaves -
Tomorrow, thou Retriever
Of every tare -
Of Alibi art thou
Or ownest where?

F1417 (1877)/J1367 (1876/77)

transcendente, mas radicalmente imanente, e deve conceber-se como permanência que se dá na anulação da narratividade como inscrição da intencionalidade na descontinuidade evenemencial da sequência sucessória. O tempo do texto equivale nesta perspectiva dickinsoniana ao não tempo da física clá: constitui uma mecânica de energia, potência e força, em que o sentido se gera como interação do poeta com a palavra, numa nietzschiana manifestação de ‘poder’ e de raiva, em que o desajuste do eu consigo e com o mundo se torna força de destruição da realidade e da sua transposição como significação.

Na figura da *neve*, Dickinson condensa uma *ilustração Corpórea* de um conteúdo intencional (experiência interior, *Pensamento*), expondo simbolicamente a modalidade de significação que se produz como escrita lírica. Pondo de lado as suas definições emocionalistas, confessionalistas e subjetivistas, e a sua identificação com um género literário, a figuralidade lírica é aqui reconhecida como articulação da experiência interior por meio da experiência exterior em que ela se produz e à qual se associa. A experiência perceptiva interpreta a experiência interior que produz, num reenvio em que a co-determinação não é mimética, mas genética e simbólica. Na figuralidade lírica os conteúdos da experiência exterior não são representados como objectos independentes, cuja existência determinamos perceptivamente, mas são focados no processo em que esta experiência se produz e regista como experiência interior, no acolhimento do existente como presença que interage connosco, numa experiência interior que não é teorética, mas genuinamente estética.

Inscrevendo simbolicamente esta experiência em figuras de expressão sensível que interpretam condições interiores por elas produzidas, ou a elas de qualquer maneira associadas, a figura lírica não pretende representar o mundo, ou o eu (como no registo do subjectivismo confessional), mas o seu encontro como efeito sinedóquico de o eu poder reconhecer-se unicamente como parte do mundo, e vice-versa.

Dando *fisiognômica* de carne à *Imortalidade do pensamento* (F1163/J1138), a palavra poética é *dança* e *estratégia* que reproduz a dinâmica espaço-temporal da experiência sensível como arquitectura antinómica da auto-reflexão do sujeito, como *coreografia* (diagrama, *skhēma* de deslocação espacial na sequência temporal) de uma intencionalidade que se actua e se reflete no acto perceptivo, para se dissolver sempre de novo nele.

Na figuralidade lírica a articulação perceptiva, emocional e reflexiva da experiência interior e exterior não é simplesmente descrita, representada proposicionalmente, não constitui o simples conteúdo do texto, mas instancia-se como sua intrínseca arquitectura figural. Fazendo da vida, de toda a experiência, símbolo, a figuralidade lírica procede

genealógica e interpretativamente, não mimeticamente; fica presa à singularidade da experiência concreta, evitando toda a abstração própria do processamento lógico-analítico do conhecimento; produz unidades de significação (textos) de valor não geral, mas unicamente exemplar (única evidência de si mesmos e de nada mais). A figuralidade lírica afirma-se assim como apta à expressão da subjectividade como não coincidência com o fenoménico (o dado empírico) e o conceptual (a abstração racional) que se manifesta na intencionalidade da consciência, mas também na passividade da percepção sensível e dos seus efeitos (de sofrimento e prazer), e à expressão das aporias da experiência temporal, na fracturação do que é dado como indeterminável.

O processamento figural da experiência não é algo de especificamente literário, mas uma modalidade inerente a toda a forma de discurso, e constitui um mecanismo essencial da articulação semântica da linguagem. Nesta perspectiva, é possível assumir que aquilo que diferencia o discurso literário é a autonomização da auto-interpretação expressiva da experiência de todo o princípio de validação proposicional, na sua dupla subordinação ao critério de consistência lógico-racional e às convenções semânticas da linguagem usada. É literal-mimético todo o discurso (científico, prático, comunicacional) sujeito ao princípio de consistência lógico-proposicional, enquanto é literário todo o discurso figural – que recorra a figuras de cariz narrativo, lírico, dramático, satírico - que estrutura o registo dos acontecimentos exteriores ou interiores apresentados, na base da expressão interpretativa da experiência neles envolvida. Por outras palavras, pode avançar-se uma definição de literatura como *exercício de interpretação expressiva dos próprios conteúdos*, cujo critério de validade não é dado pela verdade, justeza ou autenticidade do discurso em questão, determinado proposicionalmente como objecto de juízo, mas pela sua capacidade de articular a expressão interpretativa como sentido, pela força expressivo-interpretativa das suas figuras de sentido.

O cariz figural do discurso literário é plural, porque diferentes são as modalidades figurais de expressão interpretativa dos próprios conteúdos: o registo figural narrativo organiza a experiência de forma diferente do registo dramático, satírico ou lírico. Todavia, é importante realçar que não há identificação entre registo figural e género literário, que se qualifica simplesmente por convenções historicamente variáveis e pela predominância de um registo figural face aos outros. Na realidade, há livre transmigração do mesmo registo figural entre géneros diferentes, e a combinação de diferentes registos figurais no mesmo texto pode tornar-se factor de grande potência poética, pluralizando as perspectivas de expressão interpretativa da experiência representada num efeito de contraponto, integração e mútua

dissolução dos pontos de vista envolvidos, num jogo complexo e, no limite aporético, das diferentes modalidades de simbolização expressiva, que acolhe e reproduz as contradições entre as diferentes dimensões da experiência.

Muito além da escrita lírica, por exemplo, a figuralidade lírica pode acolher-se no coração da poesia épica, da escrita dramática e da prosa narrativa, sendo veiculada pela figuralidade linguístico-retórica (as “figuras de estilo”), mas sem poder ser identificada com ela. A análise de exemplos de figuralidade lírica em textos atribuíveis ao género épico e narrativo, nomeadamente num conto de Tchékhov, evidencia como padrões diferentes de interpretação figural da experiência moldam a autocompreensão do ser humano, e como a sua combinação em constelações de convergência e colisão intercepta aquela divisão entre autoconsciência ‘lírica’ e autoconsciência narrativa, entre auto-percepção sincrónico-presentista e auto-percepção diacrónico-sucessória da própria identidade, que atravessa todo o sujeito, na necessidade e na impossibilidade da auto-representação biográfica.

X. FIGURAS TEMPORAIS E FIGURALIDADE LITERÁRIA

O reconhecimento da pluralidade de registos figurais no mesmo discurso, no mesmo texto, reenvia à questão da inscrição na escrita literária das quatro grandes figuras temporais reconstruídas a partir das epístolas paulinas. Se podem efetivamente articular-se na escrita lírica, como sempre de novo observado ao longo da nossa leitura de poemas de Dickinson, é a escrita narrativa que expõe mais nitidamente o seu potencial de interpretação geral da experiência temporal, representando eficazmente as implicações ético-performativas e simbólicas da sua adopção como orientação performativa da existência. A construção diegética do enredo, como articulação narrativa do decurso de um facto real (ou fictício) é determinada pela figura temporal seleccionada, assim como podem sê-lo as histórias pessoais.

Se na disfórica figura *skhēmática* a passagem do tempo é interpretada como perda e desgaste, na eufórica figura *tipológica* a transitoriedade torna-se condição de desenvolvimento e resgate das faltas e falhanços associados à finitude. Na ataráxica figura *cíclica* é esvaziada a relevância da experiência subjectiva da condição temporal, da inserção *kairótica* no *chronos*, enquanto o desajuste *kairótico* em relação ao poder impessoal do *chronos* é exaltado na figura *palingenético-catastrófica* do “instant de départ”, que tanto pode ser eufórica como disfórica, conforme a ruptura radical com o passado se produza como novo começo (palingênese) ou como fim (catástrofe).

Se a adoção destas diferentes interpretações figurais da temporalidade como padrão existencial, histórico-filosófico, ideológico, é motivada pela sua aderência a uma específica dimensão da experiência temporal, nenhuma das opções pode ser considerada como necessária. Com efeito, as alternativas são igualmente motivadas pela evidência de uma dimensão temporal contraditória com aquela apresentada, mas igualmente irreduzível; na experiência existencial de cada um elas não se anulam, antes coexistem, numa intermitência incoerente de diferentes perspectivas de olhar para o tempo da própria vida e do mundo, que raramente chega a uma solução unívoca e definitiva. Por isso, o desafio que se põe à literatura e à reflexão crítica, como já lembrado, não é tanto escolher entre interpretações figurais quanto reconstruí-las nas suas razões e consequências, destacando as suas potencialidades e limites, a sua qualidade de interpretações e não de ‘descrições verdadeiras’ do que é. Nenhuma destas figuras é representação, porque o tempo é o invisível, o *Aparato do Escuro* no seio da luz, que nos permite ver o mundo e a nós mesmos nele. Cada uma delas é interpretação, particular, incompatível e incontornável, que exprime como pergunta aquele enigma que constitui, no seu peso de responsabilidade tão incumprível quão inescapável, o nosso *caminho assustado de nada em nada*, de coincidência impossível e todavia premente entre finito e infinito.

*Fly - fly - but as you fly -
Remember - the second pass you by -
The Second is pursuing the Century
The Century is chasing Eternity -
What* a Responsibility - *Such
No wonder that the little Second flee -
Out of it's frightened way -*

F1244 (1872)

I. SECÇÃO

UM DISCURSO FIGURAL SOBRE O TEMPO

I. CAPÍTULO

O PRESENTE QUE PASSA, O PRESENTE QUE FICA, O PRESENTE QUE COMEÇA, O PRESENTE QUE VOLTA

*Hoc itaque dico, fratres: tempus breve est: reliquum est,
ut et qui habent uxores, tamquam non habentes sint:
et qui flent, tamquam non flentes: et qui gaudent, tamquam non gaudentes:
et qui emunt, tamquam non possidentes:
et qui utuntur hoc mundo, tamquam non utantur:
præterit enim figura hujus mundi.*

*Τοῦτο δὲ φημι, ἀδελφοί, ὁ καιρὸς συνεσταλμένος ἐστίν· τὸ λοιπὸν
ἵνα καὶ οἱ ἔχοντες γυναῖκας ὥς μὴ ἔχοντες ὦσιν,
καὶ οἱ κλαίοντες ὥς μὴ κλαίοντες, καὶ οἱ χαίροντες ὥς μὴ χαίροντες,
καὶ οἱ ἀγοράζοντες ὥς μὴ κατέχοντες,
καὶ οἱ χρώμενοι τὸν κόσμον ὥς μὴ καταχρώμενοι·
παράγει γὰρ τὸ σχῆμα τοῦ κόσμου τούτου.*

*Isto, porém, vos digo, irmãos, que o tempo se abrevia; pelo que, doravante,
os que têm mulher sejam como se não a tivessem;
os que choram, como se não chorassem; os que folgam, como se não folgassem;
os que compram, como se não possuíssem;
e os que usam deste mundo, como se dele não usassem em absoluto,
porque a aparência deste mundo passa.*

1 Coríntios 7, 29-31³¹

A palavra latina “figura”³² traduz termos gregos diferentes, nomeadamente, *σχῆμα* (*skhēma*) desta e de outra passagem paulina (Fp 2, 8)³³, e *τύπος* (*typos*, e.g. Rm 5, 14),³⁴

³¹As citações latinas e gregas dos passos bíblicos são tiradas da *Nova Vulgata* e dos *Septuaginta* (edição Nestle-Aland 1904), as portuguesas da *João F. Almeida actualizada* (cf. <http://biblehub.com/> e http://www.bibbiaedu.it/introduzione/v3_s2ew_consultazione.mostra_pagina?id_pagina=22451).

³²Para a reconstrução da história do termo na produção retórica da cultura greco-romana e na literatura exegética e poética da tradição cristã, cf. o estudo miliar de AUERBACH 1944.

³³Que circunscrevem uma área semântica do grego *skhēma* (“limite do sólido” em Platão, *Ménon* 75a-76a), enquanto designação da “forma sensível” (“forma che definisce un corpo”, sintetiza Dante, com a costumada felicidade verbal, cf. *Convivio* III IX 6), deixando cair a referência de “estrutura” (proeminente, por exemplo, na terminologia aristotélica da “figura do silogismo” e da “estrutura da comédia”). ‘Cúspide’ (aninhado a cavalo) entre estas duas áreas semânticas é o significado (ausente dos textos paulinos) que *skhēma* reveste na tradição

unidade lexical mais utilizada no *Novo Testamento*, num sentido simultaneamente exegético e ‘historiográfico’ (constituindo a chave da teologia cristã da história). É, contudo, o seu significado de *typos* que determinará a fortuna da palavra “figura” na tradição do Ocidente cristão, qual designação antonomástica da *figura* teológica da antecipação histórica de um acontecimento ou de uma personagem em que se actualiza o cumprimento do tempo messiânico, a salvação do mundo em Cristo (Jo 12, 47). A formulação canónica desta *figura* encontra-se na *Primeira Epístola aos Coríntios*:

Pois não quero, irmãos, que ignoreis que nossos pais estiveram todos debaixo da nuvem, e todos passaram pelo mar; e, na nuvem e no mar, todos foram batizados em Moisés, e todos comeram do mesmo alimento espiritual; e beberam todos da mesma bebida espiritual, porque bebiam da pedra espiritual que os acompanhava; e a pedra era Cristo. Mas Deus não se agradou da maior parte deles; pelo que foram prostrados no deserto. Ora, estas coisas nos foram feitas em figura [m.t.],³⁵ (ταῦτα δὲ τύποι ἡμῶν ἐγενήθησαν: Haec autem figurae fuerunt nostrae) a fim de que não cobicemos as coisas más, como eles cobiçaram./.../ Ora, tudo isto lhes acontecia em figura [m.t.] (ταῦτα δὲ τυπικῶς συνέβαινεν ἐκείνοις), e foi escrito para aviso nosso, para quem já são chegados os fins dos séculos. (εἰς οὓς τὰ τέλη τῶν αἰώνων κατήντηκεν: Haec autem in figura contingebant illis; scripta sunt autem ad correptionem nostram, in quos fines saeculorum devenerunt.)

1Co 10, 1-6, 11

Moisés é figura (*typos*) de Jesus, enquanto mediador da Aliança entre Deus e o seu povo; o resgate do povo judeu do Egipto é figura da libertação da humanidade do pecado; a água da nuvem e do mar é figura do baptismo; o maná e a água (a pedra espiritual) de que o

retórica clássica, grega e latina, designando, em geral, os processos desviantes de estilização e transgressão do discurso comum descritos na *elocutio*. Enquanto retórica do estilo, arte dos “esquemas” (das figuras) e dos “tropos” (manipulação estilística e alteração dos valores semânticos das palavras), a *elocutio* destaca-se da retórica do conteúdo, da arte dos “temas”, de encontrar os argumentos (a *inventio*, que tem o seu cerne na *tópica*, o repertório dos ‘tópicos’) e da *dispositio*, a retórica da disposição, a arte de combinar as grandes unidades do discurso. Cf. AUERBACH 1944: 11-28; GENETTE 1966: “L’envers des signes” (185-204) e “Figures” (205-221). Para uma reconhecimento completa das ocorrências das palavras *skhēma* e *typos* na literatura grega e na Bíblia, cf. os verbetes correspondentes em TDNT, respectivamente Vol.VII: 954ss. e Vol.VIII: 246ss.

³⁴No entanto, a morte reinou desde Adão até Moisés, até sobre aqueles que não tinham pecado à semelhança da transgressão de Adão, o qual é a figura (*typos*) daquele que havia de vir. Para um comentário introdutório desta difícil passagem, cf. GCBQ: 1226. Para outras ocorrências de *typos* em Paulo, cf. Hb 8,5; Hb 9, 24; Gal 4,24. Para um significado ‘próximo’, mas não equivalente, cf. Hb 9, 9 (em que o termo utilizado é παραβολή, traduzido na Vulgata como *quae parabola est temporis instantis*, referido ao serviço sacerdotal antes da vinda de Cristo).

³⁵A tradução corrente, “como exemplo”, sacrifica o sentido do texto para facilitar a leitura, acabando por falsificar esta passagem, num esvaziamento apologético-didáctico da sua perspectiva histórico-teológica. Paulo não escreve que tudo aquilo que aconteceu a Moisés e ao povo judaico foi puramente instrumental, ajustado à educação moral dos que vêm. Neste caso a palavra grega utilizada teria sido παράδειγμα (*exemplum*, em latim). Paulo escreve que aquilo que aconteceu se deu numa antecipação proléptica daquilo que iria seguir: que aquilo que se passa só se entende à luz do antes e do depois. É por ser *tipológico* (*figural*) que o acontecimento se torna ‘paradigmático’, e a personagem exemplar (cf. Fp 3, 17), é interpretável “alegoricamente”. Cf. por exemplo a longa comparação tipológica entre Velha e Nova Aliança em Gal 4, 21-31, de que é dito que ela é apresentada ‘alegoricamente’ no Antigo Testamento por meio da contraposição entre um *tipos* (Sara) e um *antitipos* (Agar): *quae sunt per allegoriam dicta haec enim sunt duo testamenta (ἅτινά ἐστιν ἀλληγορούμενα:)* (Gal 4, 24).

povo judeu se alimentava no deserto são figura da Eucaristia, corpo e sangue de Jesus, etc.³⁶ Este padrão teológico será desenvolvido pelos Padres da Igreja, nomeadamente Agostinho, como chave exegética geral de interpretação das Escrituras e da história da salvação, na combinação com outras três formas de interpretação (literal, moral e anagógica).³⁷

§ 1 *TYPOS E SKHĒMA*:

DUAS ‘FORMAS TEMPORAIS’ DA CONTINGÊNCIA TERRENA

A determinante conotação temporal da forma da contingência terrena (ser ou acontecimento) exprimida pela palavra *typos* (a forma daquilo que ocorre a alguém, e que ocorre a alguém ser: *haec [quae] in figura contingebant illis*)³⁸ emerge, também, na utilização paulina mais restrita (e menos perspicua) da palavra *skhēma*.³⁹ Tanto o *skhēma tou kosmou* de 1Coríntios 7, 31 como o *skhēmati hōs anthrōpos* no qual o Filho de Deus “é achado” (*heuretheis*), encarnando-se (Fp 2, 8), designam uma peculiar dinâmica temporal inerente

³⁶Na clássica definição de Andreas Rivetus, que realça a sua diferença (nem sempre reconhecida pelos exegetas) da alegoria, “Typus est cum factum aliquod a Vetere Testamento accersitur, idque extenditur praesignificasse atque adumbrasse aliquid gestum vel gerendum in Novo Testamento; allegoria vero cum aliquid sive ex Vetere sive ex Novo Testamento exponitur atque accommodatur novo sensu ad spiritualem doctrinam, sive vitae institutionem.” (*Praef. ad Ps. XLV*) (cit. *apud* TRENCH 1858: 392).

³⁷Para a reconstrução histórico-filológica e apreciação teológica desta tradição exegética, cf. LUBAC 1959 e BULTMANN 1950. Sobre o valor hermenêutico do modelo de cariz “finalista” constituído pela doutrina patrística dos quatro sentidos, cf. TODOROV 1978: 89-124.

³⁸“τυπικῶς] in a typical fashion, [1612] in such a way that, as they fell out, a typical character, a predictive reference, impressed itself upon them. Eisenmenger (II. p. 159 f., 264, 801) gives passages from the Rabbis in support of the principle of the interconnection of the whole theocratic history: “Quicquid evenit patribus, signum filii,”—a principle generally correct according to the idea of the θεῖα μοῖρα. It is only among the Fathers that we find τυπικός and τυπικῶς used anywhere else in this sense (it is otherwise in Plutarch, Mor. p. 442 C). συνέβαινον] brings out the progressive development of the events; the aorist ἐγράφη simply states the fact.” (*Meyer’s NT Commentary*, http://biblehub.com/commentaries/1_corinthians/10-11.htm).

³⁹A ligação, na comum conotação temporal, entre *skhēma* e *typos*, é em geral ignorada na exegese, prejudicando a compreensão da primeira palavra, cuja relativa obscuridade fica confirmada pela variedade, algo inconclusiva, das traduções, que convertem o original grego em termos semanticamente muito diferentes (às vezes contraditórios). Assim, *skhēma* de Fp 2,8 é traduzido por “habitus” na *Vulgata*; passa para o gestual-corpóreo “Gebärden”, em contraste com a abstracta “Gestalt” em Lutero (“und nahm Knechtsgestalt an, ward gleich wie ein andrer Mensch und an Gebärden als ein Mensch erfunden”); enquanto que na *King James Bible* é traduzido como “fashion” vs. “form” (“took upon him the form of a servant, and was made in the likeness of men: And being found in fashion as a man”). João F. Almeida traduz com um incompreensível “achado na forma de homem” (em que se anula a diferença entre *skhēma* e *morphē*), enquanto que a *Bíblia para todos* (texto aprovado e recomendado aos católicos pela Conferência Episcopal Portuguesa em 1992) substitui o termo por uma perífrase algo equívoca: “vivendo como homem”. A *Bíblia dos Capuchinhos* traduz muito mais rigorosamente, mas não sem ambiguidade: “Tornando-se semelhante aos homens e sendo, ao manifestar-se, identificado como homem.” http://www.capuchinhos.org/biblia/index.php?title=F1_2

Skhēma de 1Co 7, 31 é dado como “figura” na *Vulgata*; como um problemático “Wesen” (“natureza”) por Lutero; novamente como “fashion” na *King James Bible*. Almeida traduz por “aparência”, e na *Bíblia para todos* é, de novo, adoptada uma perífrase infeliz: “É que este mundo, tal como é, vai desaparecer.”

Igualmente insatisfatória a versão da *Bíblia dos Capuchinhos*: “Porque este mundo de aparências está a terminar.” http://www.capuchinhos.org/biblia/index.php?title=1Cor_7

àquilo que se dá como contingência, como mundo e como parte dele, como ordem criatural das coisas:⁴⁰

*Tende em vós aquele sentimento que houve também em Cristo Jesus, o qual, subsistindo em forma (morphē) de Deus, não considerou o ser igual (isa) a Deus coisa a que se devia aferrar, mas esvaziou-se a si mesmo, tomando a forma (morphē) de servo, tornando-se semelhante (homoioōmati) aos homens; e, achado em figura (skhēmati) [m.tr.] de homem, humilhou-se a si mesmo, tornando-se obediente até a morte, e morte de cruz.*⁴¹

Fp 2, 5-8

Jesus, sendo desde sempre (*hyparchōn*)⁴² Deus (tendo condição divina: *morphē* é forma como manifestação primária do ente, sua ‘ordem’ intrínseca, estatuto geral que qualifica a sua ‘aparência’), ao ser *gerado* como homem, tomou forma, condição (*morphē*), de servo (aquele que é submisso, que deve “obedecer” ao que é mais forte do que ele), tomou forma, estatuto, de criatura.⁴³ A mudança primária (o esvaziamento: *kénōsis*) implicada pela encarnação é a

⁴⁰Fp 2, 5-11 constitui uma secção à parte da *Epístola aos Filipenses*, conhecida como “hino cristológico”. A hipótese exegética mais acreditada (sem deixar de ser vivamente debatida) entre os intérpretes é que esta unidade representa um espécime textual proveniente das celebrações litúrgicas das comunidades greco-judaicas, que Paulo terá integrado na redacção da sua carta, adaptando um original preexistente. Sem se atrever a entrar na discussão exegética sem fim deste trecho textual, de extraordinária relevância teológica e objecto de ferozes guerras hermenêuticas, o único objectivo desta leitura é focar o valor semântico da palavra *skhēma*, cuja diferença específica em relação ao termo *morphē* é evidenciada pela sua associação a *typos* na tradução latina de *figura*. Para uma introdução geral a este texto e uma exposição circunstanciada do panorama exegético em seu redor, cf. o artigo correspondente em <http://www.welt-der-bibel.de/bibliographie.1.6.philipperbrief.207.html>. Para uma introdução ao debate cristológico sobre o assunto, cf. CHRISTOLOGY.

⁴¹*τοῦτο προεῖπε ἐν ὑμῖν ὁ καὶ ἐν Χριστῷ Ἰησοῦ, ὃς ἐν μορφῇ Θεοῦ ὑπάρχων οὐχ ἄρπαγμὸν ἡγήσατο τὸ εἶναι ἴσα Θεῷ, ἀλλὰ ἑαυτὸν ἐκένωσεν μορφὴν δούλου λαβὼν, ἐν ὁμοιώματι ἀνθρώπων γενόμενος· καὶ σχήματι ἐβρεθείς ὡς ἄνθρωπος ἐταπείνωσεν ἑαυτὸν γενόμενος ὑπὸ κρίσει θανάτου, θάνατον δὲ σταυροῦ.*

Hoc sentite in vobis, quod et in Christo Iesu:

qui cum in forma Dei esset, non rapinam arbitratus est esse se aequalem Deo,

sed semetipsum exinanivit formam servi accipiens,

in similitudinem hominum factus;

et habitu inventus ut homo,

humiliavit semetipsum factus oboediens usque ad mortem,

mortem autem crucis.

⁴²“Being in the form of God (ἐν μορφῇ Θεοῦ ὑπάρχων)

Being. Not the simple εἶναι to be, but stronger, denoting being which is from the beginning. See on James 2:15. It has a backward look into an antecedent condition, which has been protracted into the present. Here appropriate to the preincarnate being of Christ, to which the sentence refers. In itself it does not imply eternal, but only prior existence.”

(*Vincent's Word Studies*) <http://biblehub.com/commentaries/philippians/2-6.htm>

⁴³Para Paulo, a condição que define o estatuto geral da criatura é a de ser submissa (tomar a *forma de servo* é, para ele, sinónimo de tomar forma de criatura), como emerge nitidamente em Rm 8, 18-23:

Pois tenho para mim que as aflições deste tempo presente não se podem comparar com a glória que em nós há de ser revelada. Porque a criação aguarda com ardente expectativa a revelação dos filhos de Deus. Porquanto a criação ficou sujeita à vaidade, não por sua vontade, mas por causa daquele que a sujeitou, na esperança de que também a própria criação há de ser liberta do cativeiro da corrupção, para a liberdade da glória dos filhos de Deus. Porque sabemos que toda a criação, conjuntamente, geme e está com dores de parto até

passagem da ordem do Criador à ordem de criatura, a ‘destituição’ de Senhor (a quem tudo está submetido porque não há nada nem ninguém mais ‘perfeito’, ‘mais inteiro’ do que ele) a servo (submisso enquanto contingente, não necessário). Encarnando-se, o Filho de Deus *esvaziou-se* da própria necessidade, tornando-se um ser cuja existência implica a todo o momento a possibilidade da não existência (um ser que poderia não haver, e que poderia não mais haver). Deixando-se gerar em corpo de homem, Deus tornou-se num vivente que a cada momento pode morrer, exposto à *humilhação* de ter de *obedecer à morte*, de reconhecer-se ‘supérfluo’: aquilo que *passa* além do ser não lhe pertence constitutivamente.⁴⁴

Esvaziando-se nesta condição criatural de servo, o Filho de Deus aceitou ser parte do *mundo* (o conjunto da criação que não ‘inclui’ o seu Criador):⁴⁵ encarnou em *corpo skhēmático de homem*. O Filho de Deus, *desde sempre* Senhor, fez-se servo: ‘assujeitou-se’ àquela condição temporal *skhēmática* que é própria do *mundo* (*cosmos*), que é sua *figura*, forma da sua manifestação. Deus entrou na Criação “esvaziando-se”, Jesus entrou *nos dias da carne*, como diz tão limpidamente a *Epístola aos Hebreus*, submetendo-se (aprendendo a

agora; e não só ela, mas até nós, que temos as primícias do Espírito, também gememos em nós mesmos, aguardando a nossa adoção como filhos [m.corr.], a saber, a redenção do nosso corpo.

Nesta passagem, é desenvolvida a ideia de que a criatura é sujeita à caducidade (τῇ γὰρ ματαιότητι ἡ κτίσις ὑπετάγη) e espera ser libertada desta escravidão (ἐλευθερωθήσεται ἀπὸ τῆς δουλείας τῆς φθορᾶς: *ipsa creatura liberabitur a servitute corruptionis in libertatem gloriae filiorum Dei*). Paulo realça que, ao falar de criatura submissa e ansiosa pela libertação, não se refere apenas ao homem, mas a toda a criação (πᾶσα ἡ κτίσις).

O que Rm 8, 21 chama de “corrupção” (destruição: φθορᾶς, *corruptionis*), como sinónimo de caducidade (*vanitas*: ματαιότητι) é a “morte” de Fp 2,8, enquanto epitome do mal, da dor e da extinção (como sintetiza, com força poética, Alain de Lille no famoso *carmen* “Omnis mundi creatura”: *poena mortis gerens vultum, labor mortis histrio* [a pena, que tem a face da morte, o sofrimento, que é a máscara da morte]). Responde à ontologia anti-metafísica do judeu Paulo, que esta forma criatural de escravidão (μορφήν δούλου) não seja forma no sentido platónico-aristotélico (forma racional, manifestação acrónica da ideia), mas estatuto universal pré-histórico, incluído misteriosamente entre um passado de destituição e um futuro de libertação (*vanitati enim creatura subiecta est, non volens sed propter eum, qui subiecit, in spem, quia et ipsa creatura liberabitur*), e que a libertação seja descrita como *redenção dos nossos corpos*.

⁴⁴Cf., *infra*, Capítulo VII.

⁴⁵Não deverá esquecer-se que, referindo-se ao *kosmos*, Paulo utiliza um termo grego para lhe atribuir um sentido próprio da tradição judaico-testamentária. Sobre a diferença entre a noção grega de *kosmos* como totalidade unificada por leis racionais, que abrange o céu, a terra, e todos os seres vivos, incluindo homens e Deus, e a noção testamentária, cf. BULTMANN 1948-1953: 254ss. (§ 26 “The Term «World» (Cosmos)”). O *Antigo Testamento* “does occasionally speak of the «all» and, much oftener, of «heaven and Earth» – but always in such a way that God himself is not included in it, but is always distinguished from it as the Creator. In this restricted sense, Hellenistic Judaism took over and used the term «cosmos», and it is in this sense that the New Testament, inclusive of Paul, uses it. /.../ However, «kosmos» does not always mean «earth» as the mere stage for man’s life and living but often denotes the quintessence of earthly conditions of life and earthly possibilities. It embraces all the vicissitudes included between the pairs of polar terms «life...death», «things present ...things future» (I Cor. 3: 22). Accordingly, human life in its worldly aspects, in its hustle and bustle, in its weal and woe, is a «dealing with the world» (I Cor. 7: 31) – and as the antithesis to the «affairs of the world», the «affairs of the Lord» hover in the background (7: 32-34; see §22)” (*Ib.*: 254). A contraposição entre o *kosmos* e o seu Criador (como divisão entre condição de ser regidos pelo pecado e a santidade de Deus) é central em João, que a repropõe continuamente; cf. a passagem de 1 João, 2, 15-18 que é uma espécie de paráfrase 1 Co, 7, 29-31, e que convida a *não amar o mundo nem o que está nele*, porque *tudo o que há no mundo não vem do Pai, mas sim do mundo*.

obediência própria da condição de escravo, ao despir-se da sua condição de Filho) a tudo aquilo que esta dimensão *skhēmática*, terrena, da temporalidade implica: *Tendo oferecido, com grande clamor e lágrimas, orações e súplicas ao que podia livrar da morte, e tendo sido ouvido por causa da sua reverência, ainda que era Filho, aprendeu a obediência por meio daquilo que sofreu.* (Hb 6, 7-8)⁴⁶

Na grandiosa perspectiva onto-teológica ilustrada por Paulo, a criatura é sujeita à *caducidade* (*vanitas*: ματαιότητι),⁴⁷ à *corrupção* (destruição, *corruptionis*: φθοράς). Como dirão os escolásticos, no ser finito, que não pode receber o ser *totum simul et perfecte*, mas unicamente *in fieri et per partes* (segundo a lei da sucessão), é inerente uma *habitus ad nihil*, o nada da qual foi criado, que, como princípio de determinação, se opõe à *habitus ad causam primam*, ao ser.⁴⁸ Do ponto de vista cristão, a *tendência para o nada* luta, nos seres criados, com a *tendência para o ser*, num conflito ontológico inscrito no devir sucessório que, no homem, enquanto ser dotado de livre arbítrio, se torna também conflito ético, manifestando-se na anterioridade da culpa em relação à vontade, como tendência para o nada do mal: o pecado está aninhado na vontade antes de qualquer escolha.⁴⁹ No horizonte

⁴⁶ *qui in diebus carnis suae.*

ὅς ἐν ταῖς ἡμέραις τῆς σαρκὸς.

⁴⁷“The present condition of things is in ver. 20 denoted by ματαιότης, and in ver. 21 by τῆς δουλείας τῆς φθορᾶς. The first of these words is the equivalent in the LXX. of the Hebrew XXX, which means properly «breath, » or «vapour,» and is used metaphorically for anything frail, fruitless, evanescent, vain. It is often applied to idols, and it is the word in Ecclesiastes where it is said that «all is vanity» (cf. also Psalm 39:5, 6). It seems here to denote the frailty, incompleteness, transitoriness, to which all things are now subject. «Ματαιότης sonat frustatio, quod creatura interim non assequatur quod utcumque contendit efficere» (Erasmus). Φθοράς intimates corruption and decay.” (*Pulpit Commentary*) “τῆς φθορᾶς] Genitive of apposition: from the bondage that consists in corruption. See Romans 8:23. Incorrectly paraphrased by Köllner: “from the corruptible, miserable bondage.” At variance with this is Romans 8:20, according to which τ. φθ. cannot be made an adjective; as is also the sequel, in which τὴν ἐλευθ. corresponds to τῆς δουλείας, and τῆς δόξης τ. τέκν. τ. Θεοῦ to the τῆς φθορᾶς. The φθορά (antithesis = ἀφθαρσία, Romans 2:7; 1 Corinthians 15:42-50) is the destruction, that develops itself out of the ματαιότης, the κατάλυσις opposed frequently in Plato and others to the γένεσις (Phaed. p. 95 E; Phil. p. 55 A; Lucian, A. 19). Comp. on Galatians 6:8. It is not the φθορά in the first instance that makes the state of the κτίσις a state of bondage, as Hofmann apprehends the genitive; but the existing bondage is essentially such, that what is subjected to it is liable to the fate of corruption.” (*Meyer’s NT Commentary*) (<http://biblehub.com/commentaries/romans/8-20.htm>).

⁴⁸“Quamvis autem sic sit, tamen principia habent extra se, quibus videntur mutari. Quorum unum est habitudo ad nihil, ex quo facta sunt [...]. Secundum est habitudo ad causam primam, ex qua esse accipiunt; et cum non possint accipere esse totum ut totum, relinquuntur, ut accipiant ipsum in fieri secundum partes et partes, et sic videtur, quod non habeant totum esse simul et perfecte possessum.” Albertus Magnus, *Summa Theologica*: I, tract.5, q.23, c.2, art.2, *apud* PORRO 1996: 231.

⁴⁹Como tendência (*propensio*: *Hang*) e não disposição (*dispositio*: *Anlage*), isto é, como uma inclinação que é “contingente” (“zufällig”) para a humanidade em geral, não lhe pertence constitutivamente, realça Kant na *Religião dentro dos limites da pura razão*. A tendência, como fundamento subjectivo, pode ser inata, mas não é lícito representá-la assim (cf. RGBV, § 2: 675ss.). Dizer que o homem é “mau por natureza” só significa que a tendência para o mal é um facto, uma característica atribuível por experiência, e não por princípio, a todos os homens; não é uma propriedade ontológica deduzível racionalmente do conceito de género humano. O mal é um facto histórico, intrínseco à contingência, não uma entidade ou uma propriedade metafísica.

imane, *natural*, da criação, esta batalha desemboca inevitavelmente na derrota da criatura, na morte, no fim, na ‘queda’ no pecado, na descida do bem do ser ao mal do nada: todo o homem é Adão; o pecado é, tal como a morte, *original* em cada um de nós. As criaturas sofrem na *servitude corruptionis*, e só no horizonte messiânico da redenção por parte de uma criatura divinamente livre do mal,⁵⁰ a finitude é resgatada do seu estatuto de negatividade⁵¹: o devir da parcialidade, do *non simul et perfecte*, torna-se completude, na qual é posto fim ao fim como ferida ‘permanente’ que impossibilita a presença. A presença messiânica, a Parousia do Ressurgido, instaura a finitude, o tempo, como completude, como aquilo que não pode ser nem apagado nem ultrapassado, aquilo que é para sempre. O *éschaton* da vinda de Cristo não é o fim dos tempos, mas a *plenitude do tempo* (*plērōma* do *chronos*) e *dos tempos*⁵² (dos *kairoi*⁵³), não a extinção do tempo, mas o último tempo.⁵⁴ O tempo messiânico não é eternidade acrónica, a-histórica, mas meta-histórica: é o tempo *recapitulado* em actualidade definitiva, como *o para sempre do presente*.⁵⁵

⁵⁰Um Filho do Homem no qual a plenitude de Filho de Deus se esvaziou na finitude da criatura como escolha de amor, tornando o nada da morte sofrida a plenitude da doação incondicionada do ser: o Filho de Deus sujeitou-se à contingência, à caducidade, como devir mas não como mal, libertando o limite da sua carga destrutiva. *Fez-se pecado* (2 Co 5, 21), *mas não se sujeitou ao pecado*, porque a sua encarnação em figura de homem foi total, excepto que neste aspecto (Hb 4,15).

⁵¹*Ele enxugará de seus olhos toda lágrima; e não haverá mais morte, nem haverá mais pranto, nem lamento, nem dor; porque já as primeiras coisas são passadas. E o que estava assentado sobre o trono disse: Eis que faço novas todas as coisas.* (Ap 21,4-5)

⁵²Mas, vindo a plenitude do tempo (τὸ πλήρωμα τοῦ χρόνου: plenitudo temporis), Deus enviou seu Filho, nascido de mulher, nascido debaixo de lei (Gal. 4,4). Para “a dispensação da plenitude dos tempos, de fazer convergir em Cristo todas as coisas, tanto as que estão nos céus como as que estão na terra” (“εἰς οἰκονομίαν τοῦ πληρώματος τῶν καιρῶν, ἀνακεφαλαιώσασθαι τὰ πάντα ἐν τῷ Χριστῷ, τὰ ἐπὶ τοῖς οὐρανοῖς καὶ τὰ ἐπὶ τῆς γῆς.”; in dispensationem plenitudinis temporum instaurare omnia in Christo quae in caelis et quae in terra sunt in ipso) (Ef 1,10). Como explicado sucessivamente, em Ef 4, 10-13, esta plenitude dos tempos produz-se como cumprimento de todas as coisas em Cristo (ut impleret omnia, ἵνα πληρώσῃ τὰ πάντα), de forma a que todos cheguemos /.../ ao estado de homem feito, à medida da estatura da plenitude de Cristo (donec occurramus omnes /.../ in virum perfectum in mensuram aetatis plenitudinis Christi, μέχρι καταστήσωμεν οἱ πάντες /.../ εἰς ἄνδρα τέλειον, εἰς μέτρον ἡλικίας τοῦ πληρώματος τοῦ Χριστοῦ).

⁵³Para a diferença semântica entre *kairós* e *chronos* e o seu uso testamentário, cf. TDNT, respectivamente Vol.III: 459 ss., e Vol.9: 581ss.

⁵⁴Se Kant de *O fim de todas as coisas* (1795), cita indirectamente 1Co 7, 31: “Wenn nun zu den letzten Dingen noch das Ende der Welt, so wie sie in ihrer itzigen Gestalt erscheint /.../ gezählt werden sollte[n]” (KANT, EaD: 176), para ele o *éschaton* é apocalipticamente o fim do tempo (não messianicamente, não paulinamente, a plenitude de todos os tempos). A noção da eternidade como aquilo em que mais nada acontece (*Ib.*: 176), como abolição da mudança (da sucessão) na instauração de uma duração ininterrompida (*Ib.*: 183), para Kant, é deduzida dos princípios da razão prática (que precisa de postular a adesão da vontade a um bem definitivo, livre de toda a variação; *Ib.*: 184). O cristianismo depura-se no criticismo à arquitectura religiosa simplesmente transcendental, ‘escandalosamente’ excedida pelo messianismo paulino (*loucura para a sabedoria* da razão humana, 1Co 1, 20-23).

⁵⁵Cf. Gal 4,4; Ef 1,10; 1Co 15, 28; At 3, 21.

§ 2 FORMA E FIGURA

A distinção lexical entre *forma* e *figura* neste texto paulino é, então, essencial: Deus tomou a *forma* (*morphē*) de servo, de criatura, encarnando-se (entregando-se à contingência, “achou-se”)⁵⁶ em *figura* (*skhēmati*) de homem,⁵⁷ sendo gerado à *semelhança* do homem.⁵⁸ A

⁵⁶À luz destas passagens de *Filipenses* e 1 *Coríntios* resulta evidente a dimensão da dívida da analítica existencial de *Ser e tempo* à visão paulina. Ser encontrado (*inventus*, na *Nova Vulgata*) na forma temporal (*skhēma*: *habitus*) de homem é, heideggerianamente, *sich befinden*, *habitar* no mundo (HEIDEGGER, SZ: §12), como *Dasein* (o ser para o qual o mundo se abre como *Befindlichkeit*, §29), o ser cuja essência consiste na sua existência (§9).

Ser *skhēma hōs anthrōpos* é ser parte (transcendente na permanente antecipação da morte) do *skhēma tou kosmou*: a constituição essencial do *Dasein* é *Ser-No-Mundo* (*In-der-Welt-sein*) (§28) na destituição (*verfallen*, *geworfen*, §38) da facticidade, encontrando-se expostos à contingência, submissos à condição (*cósmica*, *mundana*: intrínseca à finitude temporal) de ser para a morte (§§46-5). O *Dasein* como *Ser-No-Mundo* transcende-se, *ultrapassa-se* (*Sich-vorweg-schon-sein*) na abertura à aniquilação como condição mais autêntica de ser.

⁵⁷“Form (μορφή). We must here dismiss from our minds the idea of shape. The word is used in its philosophic sense, to denote that expression of being which carries in itself the distinctive nature and character of the being to whom it pertains, and is thus permanently identified with that nature and character. Thus it is distinguished from σχῆμα fashion, comprising that which appeals to the senses and which is changeable. Μορφή form is identified with the essence of a person or thing: σχῆμα fashion is an accident which may change without affecting the form. For the manner in which this difference is developed in the kindred verbs, see on Matthew 17:2.

This form, not being identical with the divine essence, but dependent upon it, and necessarily implying it, can be parted with or laid aside. Since Christ is one with God, and therefore pure being, absolute existence, He can exist without the form. This form of God Christ laid aside in His incarnation.” (*Vincent’s Word Studies*) Analogamente, no *Pulpit Commentary*: “What does the word μορφή form, mean here? It occurs twice in this passage - Ver. 6, «form of God;» and Ver. 7, «form of a servant;» it is contrasted with σχῆμα fashion, in Ver. 8. In the Aristotelian philosophy (vide ‘De Anima,’ 2:1, 2) μορφή is used almost in the sense of εἶδος, or τὸ τί ἦν εἶναι as that which makes a thing to be what it is, the sum of its essential attributes: it is the form, as the expression of those essential attributes, the permanent, constant form; not the fleeting, outward σχῆμα, or fashion. St. Paul seems to make a somewhat similar distinction between the two words. Thus in Romans 8:29; Galatians 4:19; 2 Corinthians 3:18; Philippians 2:10, μορφή (or its derivatives) is used of the deep inner change of heart, the change which is described in Holy Scripture as a new creation; while σχῆμα is used of the changeable fashion of the world and agreement with it (1 Corinthians 7:31; Romans 12:2). <http://biblehub.com/commentaries/philippians/2-6.htm>

Como resulta destas citações, tiradas de comentários que permanecem referência da interpretação linguística na generalidade da exegese, ao esclarecer a diferença semântica entre *morphē* e *skhēma*, a quase totalidade dos comentadores fica presa de uma pre-compreensão metafísico-racionalista (o dualismo substância-acidente, ideia-ente), tributária de uma tradição filosófica grega algo forçadamente sobreposta ao discurso paulino, cujo horizonte conceptual é vincadamente judaico, correndo o risco de equivocar o sentido mais profundo desta escolha lexical na *Epístola aos Filipenses*. *Skhēma* é assim incorporado semanticamente a *morphē* como um seu sinónimo ‘fraco’, que designaria o conjunto das qualidades accidentais do ser em contraposição às suas qualidades essenciais (manifestas na *morphē*).

Este problema emerge, nitidamente, na discussão dos dois termos em TRENCH 1858: 261ss. (§ LXX), para quem a encarnação do Filho de Deus é em *morphē* de homem, e não de criatura em geral, e *skhēma* designa simplesmente “the outward facts which came under the knowledge of his fellow-men”. É significativo que também Trench, como a generalidade dos comentadores, ao discutir *skhēma* em relação a (como quase sinónimo de) *morphē*, ignora o seu relacionamento (lexicalmente decisivo) com *typos* (que no seu dicionário de sinónimos tem direito apenas a uma citação). Para ele, *skhēma* designa “os factos exteriores” a que tinha acesso quem teve intercurso pessoal com Jesus (por isso *skhēma* tem um “superficial character”). “The μορφή then, it may be assumed, is of the essence of a thing. We cannot conceive the thing as apart from this its formality, to use ‘formality’ in the old logical sense; the σχῆμα is its accident, having to do, not with the ‘quidditas,’ but the ‘qualitas,’ and, whatever changes it may undergo, leaving the ‘quidditas’ untouched, the thing itself essentially,

or formally, the same as it was before”. A mesma assimilação sinonímica é operada por LIGHTFOOT 1878: 127ss., na sua edição da *Carta aos Filipenses*, em que dedica um pequeno capítulo a “The synonymes *μορφή* and *σχῆμα*”. Segundo este exegeta, uma reconhecimento do uso da palavra no *Novo Testamento* demonstra que “This word retains the notion of instability, changeableness’ quite as strongly as in classical Greek” (*Ib.*: 130). Contudo, este cariz temporal é por ele ‘esterilizado’ numa interpretação fechada no horizonte dualístico-subsbtancialístico da metafísica grega: “Thus in the passage under consideration the *μορφή* is contrasted with the *σχῆμα*, as that which is intrinsic and essential with that which is accidental and outward. And the three clauses imply respectively the true divine nature of our Lord (*μορφή Θεοῦ*), the true human nature (*μορφήν δούλου*), and the externals of the human nature (*σχήματι ὡς ἄνθρωπος*).” (*Ib.*: 133) Esta leitura resulta problemática do ponto de vista quer textual quer histórico-cultural. Com efeito, ao referir a “forma de servo” ao homem e não à criatura em geral, Lightfoot opera uma restrição que, em primeiro lugar, evade a noção paulina de solidariedade no pecado e no sofrimento entre homem e natureza que, como já vimos, encontra grandiosa expressão em Ro 8,18-23, e, em segundo lugar, reduz a diferenciação paulina entre *μορφήν δούλου* e *σχήματι ὡς ἄνθρωπος* a uma pouco convincente distinção entre homem em geral e indivíduo Jesus (tão pouco iluminante que é de novo questionada entre os exegetas, que, para justificar a designação selectiva da ‘natureza humana’ em termos de servidão, exploram um grande número de explicações diferentes, quando não a descartam radicalmente, lendo na expressão uma referência específica ao “servo sofredor” da profecia de Isaías 52-53). Do ponto de vista histórico-cultural, a leitura de Lightfoot, como todas aquelas que se lhe conformam, apoia-se na hipótese de um grau de “helenização filosófica” do judeu Paulo que é uma proposta hermenêutica mais especulativa do que historicamente provada: “we need not to assume that St Paul consciously derived his use of the term from any philosophical nomenclature. /.../ Yet ... the speculations of Alexandrian and Gnostic Judaism formed a ready channel, by which the philosophical terms of ancient Greece were brought within reach of the Apostles of Christ.” (*Ib.*)

Os imensos progressos exegeticos (sobretudo em relação à análise textual e retórico-linguística da *Carta aos Filipenses* e, em particular, do hino cristológico) registados no século e meio seguinte a estes dois trabalhos fundamentais não apresentam avanço significativo em relação a este tópico: pelo que tenho averiguado, a discussão lexical pára no escrutínio da sinonímia *skhēma* vs. *morphē* no quadro filológico estabelecido pelos estudiosos do século XIX (nos dicionários bíblicos mais recentes, como o já citado TDNT, *skhēma* é igualmente associado a *morphē*, como sua variante ‘superficial’, designando a forma como “aparência”, e não é *nunca* relacionado com *typos*). Por sua vez, os comentários exegeticos estão centrados na compreensão da expressão *μορφή Θεοῦ* e da leitura da expressão *μορφήν δούλου* como designação do homem em geral (cf. os vários contributos em CHRISTOLOGY), sem uma justificação adequada da peculiaridade lexical de *skhēma*.

Mesmo quando é afirmada a exigência de reconhecer na expressão paulina *σχήματι ὡς ἄνθρωπος* uma designação da plena e genuína (não simplesmente aparente, exterior) humanidade do Filho de Deus, a explicação resulta insatisfatória, condicionada pelo primado essencialista de *morphē*; cf., por exemplo, a inconsistência do verbete *skhēma* em TDNT: “There is special stress on the fact that throughout His life, even to the death on the cross, Jesus was in the humanity demonstrated by His earthly form. The *εὐρεθείς* expresses the truth that this fact could be seen by anybody, *σχῆμα* does not merely indicate the coming of Jesus, or physical constitution, or the natural determination of His earthly life, or the shape of His moral character. It denotes the «mode of manifestation.» The reference is to His whole nature and manner as a man. In this respect the outward «bearing» He assumes corresponds to His inner being” (*Ib.*: 956). Afirmar que a “humanidade” de Jesus era, segundo Paulo, “demonstrada pela sua forma terrena” é ou tautológico ou altamente problemático, porque a “humanidade” ‘consiste’ na, *não é demonstrada pela*, “forma terrena” de ser homem: se a “humanidade” pode ser pensada como algo de separado da sua “forma terrena”, então é possível postular, como os monofisitas, que Jesus tomou “forma terrena de homem” sem ser verdadeiro homem, sem poder ser qualificado de “humanidade”. A distinção entre “inner being” e “outward bearing” projecta no texto paulino um dualismo metafísico grego que lhe é alheio. A ‘insídia’ teológica inerente à leitura de *skhēma* como forma exterior, aparência, é identificada no mais recente EDNT, que desdramatiza a oposição que todavia acolhe, propondo ler o sentido de “(external) appearance” não como “pura aparência exterior” mas como ‘aparência individual’ (“specific appearance unique to one person”), numa distinção mais bem intencionada do que lexical e exegeticamente fundada no quadro da argumentação: “*Schema* here refers to the (external) appearance of the incarnate (i.e., human) Son of God. The distinction in meaning between *morphe* and *schema* should not be fixed to any extreme contrast (e.g., ‘intrinsic being’ vs. ‘outward appearance,’ ‘essence’ vs. ‘accidence’ [Lightfoot 133], ‘nature’ vs. ‘history’ [Lohmeyer]). *Schema* refers neither to purely external appearance in contrast to essential nature (Lightfoot 133: ‘the externals of the human nature’) nor to the ‘essence of the particular historical activity of a person’ in contrast to his natural features (Lohmeyer 38). It refers, rather, to the specific appearance unique to one person and unalterably associated with him” (EDNT Vol.III: 318) Se é lexicalmente problemático apagar o cariz de mutabilidade

variedade das traduções da locução grega aqui utilizada, *ἐν ὁμοιώματι* (*en homoiōmati*), encobre a derivação desta passagem do versículo 1, 26 do *Gênesis*, que descreve a criação do homem.⁵⁹ A encarnação de Jesus constitui para Paulo a geração do novo Adão: tal como Deus fez o homem à própria imagem e semelhança, também Deus se encarnou em forma de criatura à semelhança do homem (é relevante realçar que o termo *homoiōsis* é diferente de *mimesis*: exprime uma semelhança que não se instaura por imitação, mas por assimilação). A criação

conotado pela palavra *skhēma*, numa “aparência exterior” *inalteravelmente* “associada” ao indivíduo, esta ‘associação’ é igualmente duvidosa do ponto de vista exegético e teológico, confirmando o dualismo metafísico que pretende rejeitar.

Em conclusão, o problema com esta excisão da matriz temporal que ignora as razões semânticas da confluência de *typos* e *skhēma* no termo latino *figura*, que faz ler a palavra *skhēma* unicamente como ‘quase’ sinónimo de *morphē*, não é apenas lexical, mas teológico. A unívoca associação semântica de *skhēma* a *morphē* e a sua compreensão lógico-substancialista (na contraposição entre *quidditas* e *qualitas*) prejudica a correcta interpretação da conotação de accidentalidade que separa a ‘aparência exterior’ do *skhēma* da ‘aparência essencial’ da *morphē*, carregando o termo *skhēma* de uma insídia ‘externalista’ que assusta os comentadores, impelindo-os a minimizar a diferença semântica de *morphē* (e é por esta razão que muitas traduções canónicas, para evitar o risco da desqualificação, monofisita e nestoriana, da humanidade de Jesus, declarada herética no concílio de Calcedónia, tendem a eliminar a diferença: e “figura”, “habitus”, “*skhēma*” desaparecem em “forma”, sacrificando um importante aspecto teológico do discurso paulino. Este critério de assimilação é seguido por GCBQ: 1150, que adopta o texto da tradução oficial da Bíblia da Conferência Episcopal Italiana (SBCei) e estabelece uma tripla equivalência de “*apparenze esteriori*” como “*forma esteriore*”, como “*forma umana*”: “*avendo assunto forma umana*: Lett., «trovato nelle apparenze esteriori come un uomo». La sua forma esteriore, così come appariva agli uomini nei giorni della sua carne (Eb 5,7), era quella di un uomo”).

Recuperando, pelo contrário, a essencial conotação temporal do sentido da palavra é possível reconhecer a sua diferença específica e forte de *morphē* no seu interceptar a dimensão ontológica do ser humano como aquele que *se encontra* (heideggerianamente: *εὑρεθεῖς*) no mundo, que é exposto à contingência que define a sua existência (sendo o homem o ser cuja essência é a sua própria existência). Escrevendo que para se incarnar Jesus devia *ser encontrado em figura de homem* (*em corpo skhēmático*), Paulo não diz que a *figura de homem* seja algo de accidental e ‘aparente’ (um ‘disfarce’, uma mímica teatral que Jesus pode assumir e depor como um *hábito*: Jesus seria então só accidentalmente revestido do *aspecto* de homem; não seria verdadeiro homem), mas que sujeitando-se (criaturalmente) à accidentalidade da condição espaço-temporal, à contingência, o Filho de Deus veio à existência como o homem Jesus. Não se pode falar de encarnação como homem em geral, mas unicamente *como homem-indivíduo*, porque a individualidade, na particularidade do seu produzir-se como contingência, é dimensão constitutiva da subjectividade em que se define a humanidade do homem. Afinal, a única pergunta sensata que podemos pôr em relação ao homem não é o que é (qual é sua *quidditas*) mas quem é.

⁵⁸Conceito reiterado literalmente em Hb 4,15: Jesus é um sumo sacerdote que se compadece das nossas fraquezas, porque “*como nós* [com base na sua semelhança a nós] em tudo foi tentado, mas sem pecado” (“*temptatum autem per omnia pro similitudine absque peccato*”: “πεπειρασμένον δὲ κατὰ πάντα καθ’ ὁμοιότητα χωρὶς ἁμαρτίας”).

⁵⁹A *Septuaginta* traduz o termo hebreu original com a mesma palavra utilizada por Paulo, *homoiōsin*: *E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; domine ele sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os animais domésticos, e sobre toda a terra, e sobre todo réptil que se arrasta sobre a terra. Criou, pois, Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou.* (et ait faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram et praesit piscibus maris et volatilibus caeli et bestiis universaeque terrae omnique reptili quod movetur in terra et creavit Deus hominem ad imaginem suam ad imaginem Dei creavit illum masculum et feminam creavit eos. καὶ εἶπεν ὁ θεός ποιήσωμεν ἄνθρωπον κατ’ εἰκόνα ἡμετέραν καὶ καθ’ ὁμοίωσιν καὶ ἀρχέτωσαν τῶν ἰχθύων τῆς θαλάσσης καὶ τῶν πετεινῶν τοῦ οὐρανοῦ καὶ τῶν κτηνῶν καὶ πάσης τῆς γῆς καὶ πάντων τῶν ἑρπετῶν τῶν ἐρπόντων ἐπὶ τῆς γῆς καὶ ἐποίησεν ὁ θεὸς τὸν ἄνθρωπον κατ’ εἰκόνα θεοῦ ἐποίησεν αὐτὸν ἄρσεν καὶ θῆλυ ἐποίησεν αὐτούς.) (Gn 1, 26-27) Sobre a amplitude e a relevância da referência “adamítica” do hino cristológico da *Carta aos Filipenses*, a discussão exegética é muito rica e bastante dividida (para as linhas essenciais cf. CHRISTOLOGY), mas no contexto deste trabalho não é oportuno entrar numa ilustração mais pormenorizada deste tópico e das razões da leitura aqui apresentada.

de Adão é *figura* (*typos*) da encarnação de Jesus, o Messias (o *novo* e *último* Adão), no gesto paralelo em que Deus *faz o homem* (à semelhança de si) e *se faz homem* (faz-se à semelhança dele), porque a redenção é uma segunda criação, na qual o primeiro homem, o *homem de terra* (*corpo animal: skhēmático*), é sepultado (morre) e volta a nascer como *segundo homem, homem celeste* (*corpo espiritual*).⁶⁰

A semelhança assimiladora que informa, em simetria inversa, o acto da criação e da encarnação especifica a assunção da *forma de servo*, da condição universal da contingência criatural (na *kénōsis* da divina potência da necessidade), como *geração em figura de homem*, na ‘forma carnal’ de homem. Incarnando-se na forma (no estatuto servil) de criatura, Jesus vem à existência como corpo *skhēmático* de *homem*, na *figura* criatural que Deus moldou à própria imagem, ao fazê-la corpo com intencionalidade. Para Paulo, não há homem (nem criatura) sem corpo, e até à Parousia, a ressurreição na glória de filhos de Deus, este é sujeito às condições temporais *skhēmáticas* próprias do *mundo*.⁶¹ O corpo não é “forma exterior associada” à essência espiritual do individuo, porque, para Paulo, não há *ideia* (*eidos*) de homem (não há “natureza humana” enquanto universal,⁶² platonicamente prévio à encarnação

⁶⁰ Assim também é a ressurreição dos mortos, Semeia-se em corrupção (φθορᾷ) é ressuscitado em incorrupção. Semeia-se em ignomínia (ignobilitate), é ressuscitado em glória. Semeia-se em fraqueza (infirmidade), é ressuscitado em poder. Semeia-se corpo animal (corpus animale: σῶμα ψυχικόν), é ressuscitado corpo espiritual (corpus spiritale: σῶμα πνευματικόν). Se há corpo animal, há também corpo espiritual. Assim também está escrito: O primeiro homem, Adão, tornou-se alma vivente (factus est primus homo Adam in animam viventem); o último Adão, espírito vivificante (novissimus Adam in spiritum vivificantem). Mas não é primeiro o espiritual, senão o animal; depois o espiritual. O primeiro homem, sendo da terra, é terreno; o segundo homem é do céu (primus homo de terra terrenus secundus homo de caelo caelestis). Qual o terreno, tais também os terrenos; e, qual o celestial, tais também os celestiais. E, assim como trouxemos a imagem do terreno (εἰκόνα τοῦ χοϊκοῦ), traremos também a imagem do celestial (τὴν εἰκόνα τοῦ ἐπουρανίου) (sicut portavimus imaginem terreni portemus et imaginem caelestis). (1Co 15, 42-49)

⁶¹ Sobre a noção paulina de *kosmos*, como “conceito escatológico”, mais temporal do que espacial, cf. a já citada tratção que lhe dedica BULTMANN 1948-1953: 254ss.: “Now this means that “cosmos” – used in the above sense - is much more a time-concept than a space-concept; Nor, more exactly, it is an *eschatological concept*. It denotes the world of men and the sphere of human activity as being, on the one hand a temporary thing hastening towards its end (I Cor. 7:31), and on the other end, the sphere of anti-godly power under whose sway the individual who is surrounded by it has fallen.” (*Ib.*: 256). Bultmann evidencia correctamente o cariz temporal (e não racional, como na tradição filosófica grega) da noção paulina de *cosmos*, realçando que Paulo usa a expressão “este mundo” como sinónimo de “este tempo”, mas não resiste a resubstancializar como “essência” o termo *skhēma* escolhido cuidadosamente por Paulo para evitar esta identificação metafísica: “The present is characterized by the sentence: «the *schema* (essence) of this world is passing away»” (I Cor. 7: 3b). /.../ «This world» can also interchange with «this age» (αἰών). /.../ «The *schema* of this world» (I Cor. 7: 31) is «the present evil age» of Gal. 1: 4». (*Ib.*) Nem todo o presente é *skhēmático*, para Paulo, mas apenas o presente do tempo pré-messiânico, sujeito ao pecado. A noção de pecado é associada por Paulo (e João) àquela de mundo como condição histórica e escatológica do homem, porque ela implica um “understanding of man’s situation as an enslavement to power for whose dominion he nevertheless is himself responsible” (*Ib.*: 257).

⁶² Sobre o paradoxo de Paulo, legitimamente considerado o primeiro apóstolo da vocação *católica* do cristianismo (da sua aspiração ao universalismo ético e religioso), mas destruidor das categorias do universalismo metafísico, cf. AGAMBEN 2000 (texto que constitui nestas páginas uma referência tão determinante que é impossível justificar pontualmente cada referência que se lhe faz).

em sujeitos, que seriam a ‘réplica’ do mesmo), só *figura*: a forma do ser na singularidade da sua manifestação corpórea, mundana, creatural, e, por isso, *skhēmática* até que o homem deixe de viver *nos dias da sua carne*.⁶³

O Deus do primeiro relato da criação do *Gênesis*, ao propôr-se criar o homem (*faciamus hominem*), criou-o (deu-lhe existência, num acto pontual que o institui na contingência temporal) como *os* homens, na individualidade de sujeitos não solitários, na pluralidade de ser mais do que um, diferentes e mutuamente ligados (criou-*os*, macho e fêmea, seres *carnalmente* heterogêneos, mas unidos num vínculo de reciprocidade e companhia: a humanidade não é uma ideia, mas uma comunidade de seres que vivem juntos e são interdependentes, precisando um do outro e completando-se um ao outro).⁶⁴ Para o judeu

⁶³ A conotação ‘corpórea’, sensível, do latino *figura*, como ‘forma perceptiva e não puramente conceptual como *forma* (*morphē*) que informa a matéria, é ilustrada por Auerbach na sua reconstrução da história da palavra: «It happened through the Hellenization of Roman education. Greek, with its incomparably richer scientific and rhetorical vocabulary, had a great many words for the concept of form: *morphē*, *eidos*, *skhēma*, *typos*, *plasis*, to mention only the most important. In the philosophical and rhetorical elaboration of the language of Plato and Aristotle, a special sphere was assigned to each of these words; a clear dividing line was drawn particularly between *morphē* and *eidos* on the one hand and *skhēma* on the other: *morphē* and *eidos* were the form or idea which “informs” matter; *skhēma* is the purely perceptual shape; the classical example of this is Aristotle’s *Metaphysics*, VII, 3, 1029a, in which he discusses *ousia* (essence); here *morphē* is defined as *skhēma tēs ideas*, the ideal form; thus Aristotle employs *skhēma* in a purely perceptual sense to designate one of the qualitative categories, and he also uses it in the combinations with *megethos*, *kinesis*, and *chroma* that we have already encountered in Varro. It was only natural that *forma* should come to be used in Latin for *morphē* and *eidos*, since it originally conveyed the notion of model; sometimes we also find *exemplar*; for *skhēma* on the other hand *figura* was usually employed. But since in the learned Greek terminology—in grammar, rhetoric, logic, mathematics, astronomy—*skhēma* was widely used in the sense of “outward shape,” *figura* was always used for this purpose in Latin. Thus side by side with the original plastic signification and overshadowing it, there appeared a far more general concept of grammatical, rhetorical, logical, mathematical—and later even of musical and choreographic—form. To be sure, the original plastic sense was not entirely lost, for *typos*, “imprint,” and *plasis*, *plasma*, “plastic form,” were often rendered by *figura* as the radical fig- suggested. From the meaning of *typos* developed the use of *figura* as “imprint of the seal,” a metaphor with a venerable history running from Aristotle (*De memoria et reminiscencia*, 450<z, 31: *hē kinēsis ensēmainetai hoion typon tina tou aisthēmatos* [“the movement implies some impression of the thing sensed”], through Augustine (*Epist.*, 162, 4 [*Patrologia Latina*, XXXIII, col. 706], and Isidore (*Differentiae*, 1, 528 [*Patrologia Latina*, LXXXIII, col. 63]), to Dante (come figura in cera si suggella [“as a seal is stamped in wax”], *Purg.*, 10, 45, or *Par.*, 27, 52).⁴ However, it was not only the plastic sense of *typos*, but also its inclination toward the universal, lawful, and exemplary (cf. the combination with *nomikos*, Aristotle, *Politics*, II, 7, 1341b, 31) that exerted an influence on *figura*, and this in turn helped to efface the already faint dividing line with *forma*. The connection with words such as *plasis* increased the tendency of *figura*—which was probably present from the very beginning but developed only slowly—to expand in the direction of “statue,” “image,” “portrait,” to impinge on the domain of *statua* and even of *imago*, *effigies*, *species*, *simulacrum*. Thus, though we may say in general that in Latin usage *figura* takes the place of *skhēma*, this does not exhaust the force of the word, the *potestas verbi*: *figura* is broader, sometimes more plastic, in any case more dynamic and radiant than *skhēma*. To be sure, *skhēma* itself in Greek is more dynamic than the word as we use it; in Aristotle, for example, mimic gestures, especially of actors, are called *skhēmata*; the meaning of dynamic form is by no means foreign to *skhēma*; but *figura* developed this element of movement and transformation much further. » (AUERBACH 1984: 14-16)

⁶⁴ Deus criou Adão (o homem da terra) e Eva, um casal de indivíduos (seres inconcebíveis como solitários, mas reconhecidos como singulares na pluralidade da sua coexistência). Deus não criou o homem como *morphē*, mas como dois *corpos* livres na própria subjectividade integral (terra inspirada de intencionalidade pelo espírito divino), que o pecado tornou *skhēmata*, sujeitos à servidão da morte. Vemos neste casal de indivíduos, não um

Paulo, a criação é feita a partir da carne e não das ideias, é feita de corpos (ao criar Adão, Deus não criou uma alma que revestiu de terra, mas modelou a terra e inspirou-lhe o sopro vital)⁶⁵, e o Filho de Deus tornou-se criatura (servo, submisso à caducidade como devir, não como corrupção, como mal), vindo à existência como Jesus, no *skhēma* - nas condições de vida - de um homem concreto (como “forma sensível”, qualificada pela inscrição na matéria que nos torna seres dotados de características fenoménicas e históricas).⁶⁶ A diferença entre as criaturas dá-se, para Paulo, na sua figura, no corpo (*soma*):⁶⁷

Mas Deus lhe dá um corpo como lhe aprouve, e a cada uma das sementes um corpo próprio. Nem toda carne é uma mesma carne; mas uma é a carne dos homens, outra a carne dos animais, outra a das aves e outra a dos peixes. Também há corpos celestes e corpos terrestres, mas uma é a glória dos celestes e outra a dos terrestres. Uma é a glória do sol, outra a glória da lua e outra a glória das estrelas; porque uma estrela difere em glória de outra estrela.

mito mas um *typos*, alguém que realmente *existiu*, a quem estamos ligados por uma relação temporal de grande relevância moral e de quem se narra uma história e uma genealogia (importantíssima, como evidência do facto de que a narrativa da criação reivindica ser o relato de algo que aconteceu historicamente, que não é lenda, nem alegoria): *hic est liber generationis Adam in die qua creavit Deus hominem ad similitudinem Dei fecit illum masculum et feminam creavit eos et benedixit illis et vocavit nomen eorum Adam in die qua creati sunt vixit autem Adam centum triginta annis et genuit ad similitudinem et imaginem suam vocavitque nomen eius Seth* (Gn 5, 1-3).

⁶⁵*Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terrae et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae et factus est homo in animam viventem.* (Gn 2, 7)

⁶⁶Esta inscrição no corpóreo, irreduzível a qualquer racionalização discursiva, dimensão sensível da experiência não absorvível na representação simbólica, é o aspecto central da reflexão que LYOTARD 1971 dedica à noção de figura. Nesta base, Lyotard desenvolve uma dialéctica *discours, figure*, que recusa tanto a contraposição entre figural e discursivo, como a redução de uma a dimensão à outra. O objectivo polémico de Lyotard é a assimilação do figural ao discurso, a dissolução do irrepresentável figural (enquanto ancoragem deíctica no aqui e agora do sensível) na abstracção discursiva (hegelianamente do conceito, estruturalisticamente do sistema negativo das diferenças). A reflexão de Lyotard ajuda a entender a razão pela qual o uso poético-literário do discurso, que se qualifica, em larga medida, na inovação das convenções semânticas do discurso comum, é tão dependente da utilização de figuras: o figural (na sua aderência à contingência da dimensão espaço-temporal da experiência) corrige, renova e amplia o discursivo (o padronizado). A atenção de Lyotard concentra-se contudo, redutivamente, na dimensão espacial (visual) de figura, descartando a sua vertente temporal, que é preeminente nesta tese.

⁶⁷Esta é uma das teses principais expostas na seção antropológica (Capítulo 4. “Man prior to Revelation of Faith”, BULTMANN 1948-1953: 191ss.) da clássica (e controversa) *Teologia do Novo Testamento* de Bultmann. Cf. as considerações exegéticas, a meu ver ‘definitivas’, apresentadas no §17 “Soma” (body) (*Ib.*: 192ss.): “The most comprehensive term which Paul uses to characterize man’s existence is *soma*, body./.../ That *soma* belongs inseparably, constitutively to human existence is most clearly evident from the fact that Paul cannot conceive even a future human existence after death «when that which is perfect is come» as an existence without *soma*- in contrast to the view of those in Corinth who deny the resurrection (I Cor. 15, especially vv.35ff.). However, the resurrection body will no longer be a body of flesh (I Cor 15: 50), not a «physical» (ψυχικόν) body or one of dust (I Cor. 15: 44-49), but a «spiritual» (πνευματικόν) body, a body of «glory». (Phil 3: 21; cf. II Cor. 3: 18)” (*Ib.*: 192) Em conclusão, é “claro” que em Paulo “the *soma* is not a something that outwardly clings to a man’s real self (to his soul for instance), but belongs to its very essence, so that we can say man does not *have* a *soma*; he *is soma*, for in not a few cases *soma* can be translated simply «I» (or whatever personal pronoun fits the context)” (*Ib.*: 194). O único problema com a leitura de Bultmann, que corta pela raiz todo o dualismo substancialista, de marca metafísica, que (como vimos) condiciona a maioria dos comentários de Fp 2, 5-11, é não ter integrado na sua discussão da noção neotestamentária de *soma* o valor teológico da conotação temporal da palavra *skhēma* (como marca da contingência, da condição temporal do corpo “físico”), que ele também assimila redutivamente a sinónimo de *morphē* (cf. *Ib.*: 193).

A criatura é carne definida pela figura como corpo, como arquitectura singular de diferentes condições espaço-temporais. Por isso, *skhēma* é referido por Paulo tanto em relação ao homem como ao ‘mundo-cosmos’, à ordem fenoménica das coisas e dos seres. O termo não designa uma extensão definida, mas a definição de uma extensão, o conjunto de condições no qual se especifica, singularmente, o fenoménico e histórico, em geral; designa tanto os seres como os acontecimentos, tudo aquilo que teve ocorrência espaço-temporal. Não há uma estrela igual a outra, não no mapeamento de uma qualquer essência racional, mas na glória (δόξα) da própria aparência, no resplandecer da sua forma material. “Figura”, designa a constituição formal do ser dado como o singular da ocorrência concreta, como o individual de um ser existente (de que resulta extrapolada a generalização da figura como o *típico*, que não é o geral, mas o potencial exemplificativo do singular). O homem é o ‘senhor das criaturas’ (*praesit* às outras), porque é a mais ‘completa’ entre todas, ao radicalizar esta singularidade na sua qualidade de sujeito. Como tal, o homem é a figura (a carne) criada à semelhança de Deus, criatura que, como todas as outras, é supérflua - pode a todo o instante ‘acabar’ -, mas é insubstituível na própria intencionalidade de sujeito: qualquer outro pode tomar o meu lugar, mas ninguém se pode tornar *eu* no meu lugar, porque performativamente *eu sou o meu lugar* - ser *eu* é precisamente isto: ser o próprio presente e o próprio lugar.

Skhēma é, então, a forma sensível do homem não na objectividade perceptiva dos corpos (a “forma carnal” como “forma exterior” que se associa ao ser humano), mas na complexidade da sua arquitectura espaço-temporal ‘terrena’, mundana, governada (pelo menos potencialmente)⁶⁹ por uma intencionalidade cognitiva e praticamente auto-determinante. O *skhēma* em que Jesus vem a *encontrar-se* pela incarnação não é a sua aparência exterior, accidental, ‘associada’ à sua essência humana (numa ligação afinal insignificante: que Jesus tivesse olhos grandes ou pequenos, nariz curto ou comprido, é

⁶⁸*Deus autem dat illi corpus sicut voluit et unicuique seminum proprium corpus non omnis caro eadem caro sed alia hominum alia pecorum alia caro volucrum alia autem piscium et corpora caelestia et corpora terrestria sed alia quidem caelestium gloria alia autem terrestrium alia claritas solis alia claritas lunae et alia claritas stellarum stella enim ab stella differt in claritate.* (ὁ δὲ Θεὸς δίδωσιν αὐτῷ σῶμα καθὼς ἠθέλησεν, καὶ ἐκάστω τῶν σπερμάτων ἴδιον σῶμα. οὐ πᾶσα σὰρξ ἡ αὐτῇ σὰρξ, ἀλλὰ ἄλλη μὲν ἀνθρώπων, ἄλλη δὲ σὰρξ κτηνῶν, ἄλλη δὲ σὰρξ πτηνῶν, ἄλλη δὲ ἰχθύων. καὶ σώματα ἐπουράνια, καὶ σώματα ἐπίγεια· ἀλλὰ ἑτέρα μὲν ἡ τῶν ἐπουρανίων δόξα, ἑτέρα δὲ ἡ τῶν ἐπιγείων. ἄλλη δόξα ἡλίου, καὶ ἄλλη δόξα σελήνης, καὶ ἄλλη δόξα ἀστέρων· ἀστὴρ γὰρ ἀστὴρος διαφέρει ἐν δόξῃ.)

⁶⁹As pessoas desprovidas desta intencionalidade por carência orgânica congénita ou degradação evenemencial das suas condições *corpóreas* de possibilidade não deixam, por isso, de ser sujeitos, porque a potencialidade de intencionalidade está inscrita biologicamente na sua *figura* humana.

irrelevante), mas é Jesus *nos seus dias de carne*: Jesus que como todo o homem vem ao mundo como *skhēma* (como *corpo natural*, *σῶμα ψυχικόν*) envolvido na dimensão temporal de *skhēmático* desgaste que aflige o cosmos, sujeito à servidão criatural, à morte e à corrupção gerada pelo pecado (é *corpo perecível*, *semeado em desonra e fraqueza*).

O homem é o seu corpo, que na condição histórica anterior à “Parousia” é *corpo skhēmático*,⁷⁰ no conjunto de condições em que o corpo como extensão (*res extensa*) se torna acontecimento (incluída a subjectividade, dado que a ‘aparência’ fenoménica, a ocorrência mundana do ser humano, na individualidade insubstituível da sua figura, consiste no facto de que este conjunto de condições espaço-temporais é governado, performativamente, por uma intencionalidade).⁷¹

Só a pluralidade das formas sensíveis, das figuras (as diferentes combinações de condições espaço-temporais), dá actualidade de existência⁷² à forma geral de ser criatura. Se *morphē* é a forma ‘pré-histórica’ que define a condição universal do que é, como Deus ou como criatura (de quem é Senhor, e de quem é submisso, porque ser inferior), figura (*skhēma* e *typos*) é a ‘forma’ do existente na história: forma temporalmente determinada do ser como realidade fenoménica, acontecimento histórico. Em Jesus, unem-se *kénōticamente* as duas *morphē*, de Deus e de criatura, por isso só “aparece” (se manifesta temporalmente) a sua figura humana até à sua manifestação como Ressurgido, como *Cristo* (o Messias). No Messias, a união das duas naturezas (das duas *morphē*) produz-se como transfiguração da

⁷⁰Por isso falamos de figuras, e não de formas geométricas, porque no termo é capturada a densidade extensional (corpórea, irredutível à construção conceptual) da forma espacial. Contudo, a figura geométrica constitui, nitidamente, uma abstracção meta-fenoménica (uma manipulação cognitiva), porque, nesta noção restrita de figura, é cortada a dimensão temporal, dinamicamente designada no termo geral, e efectiva na experiência sensível das figuras como entes fenoménicos.

⁷¹Assim, para o primeiro Heidegger, mais paulino do que possa ter querido admitir, o *Dasein* constitui-se como estar no mundo, mas só o homem é *formador do mundo*, como expresso na célebre definição da “Weltoffenheit” humana: “a pedra é sem mundo e o animal é pobre em mundo, o homem é formador de mundo” (“der Stein ist weltlos, das Tier ist weltarm, der Mensch ist weltbildend”), cf. HEIDEGGER 1929-1930: § 42.

⁷²Significativamente Kant transcendentaliza a existência (o *Dasein*) em “esquema”: “O esquema da realidade é a existência em um tempo determinado.

O esquema da necessidade é a existência de um objecto em todo o tempo.” (KRV: 192 [B 184]) Na terminologia crítica voltam a conjugar-se os campos semânticos do lema grego (figura e estrutura), separados no latim: o esquema constitui em Kant uma ‘estrutura da imaginação’ que medeia entre intuições da sensibilidade e conceitos do intelecto permitindo ao juízo (reflexionante e determinante) subsumir os conteúdos *a posteriori* da experiência sensível em juízos cognitivos (e estéticos). Se depura o esquema à estrutura transcendental, *a priori*, Kant não lhe tira contudo a pertinência essencialmente temporal: “Os esquemas não são, pois, mais do que determinações “a priori” do tempo segundo regras, relativas, segundo à ordem das categorias, à série do tempo, ao intervalo do tempo, e, por fim, ao conjunto do tempo respeito a todas as coisas possíveis.” (KRV: 192-3 [B 184-5; A145]). Os esquemas kantianos organizam categorialmente a intuição em relação ao seu processo temporal. Tal como especificado na terceira *Crítica*, os símbolos são uma representação *indirecta*, os esquemas são uma representação *directa* do conceito na experiência, subordinando-lhe o múltiplice sensível segundo uma regra temporal (KdU: § 59).

figura humana na glória da forma divina (de Filho do homem que se manifesta como Filho de Deus, como antecipado na revelação epifânica do Monte Tabor, na qual Jesus μετεμορφώθη – ‘transfigurou-se’ em desvendar a sua outra *morphē* - aos olhos cheios de deslumbrado temor dos Apóstolos)⁷³, porque com a Ressurreição cumpre-se-se “a adoção dos homens a filhos de Deus”, como “redenção dos nossos corpos” (Rm 8, 23). O Cristo ressuscitado não cessa de ser corpo, mas cessa de ser *corpo skhēmático* (*corpus animale*), exposto às (*encontrado* nas) condições de desgaste temporal próprio da contingência,⁷⁴ porque nele se manifesta o colapso messiânico dos dois tempos: a eternidade da forma divina e o tempo da forma criatural, de *servo*, dependente das constringências da finitude (1Co 15, 42-49). Nas suas primeiras ‘aparições’ depois da ressurreição, Cristo não é reconhecido como Jesus pelos seus, não porque tenha ‘perdido’ a sua forma, condição de criatura em corpo, em *figura de homem* (“Sou eu”, não se cansa de repetir aos discípulos incapazes de o identificar, e come e bebe com eles), mas porque esta é agora transformada em *corpo espiritual* (σῶμα πνευματικόν), resgatada da caducidade: o Ressurgido é o homem em quem a morte *foi* derrotada, *está a ser* derrotada para benefício de todos (*oportet enim corruptibile hoc induere incorruptelam et mortale hoc induere immortalitatem*),⁷⁵ pela união *manifesta* com a forma divina de Filho de Deus, numa mudança de novidade *palingenética*. As condições de vida do homem, de todos os homens (a sua *figura*, o *corpo skhēmático* dos *seus dias de carne*), são transformadas no Ressurgido pela sua inclusão salvífica nas condições de vida do Filho de Deus (por isto Ele pode agora

⁷³Lc 9,28-36: *viram a sua glória* (εἶδον τὴν δόξαν αὐτοῦ). Cf. também 2 Pe 1, 16-17 e Jo 1,14 (*vimos a sua glória, como a glória do unigênito do Pai*).

⁷⁴Enquanto em 1 Co 15, 51, o verbo escolhido por Paulo para designar a *transformação dos ressurgidos é ἀλλαγησόμεθα* (*Eis aqui vos digo um mistério: Nem todos dormiremos mas todos seremos transformados*), em Fp 3, 21, ao descrever a mudança do ressurgidos como *conformação do corpo da nossa humilhação*, Paulo utiliza μετασχηματίζει: a alteração do *corpo animal* é apresentada como passagem das suas condições temporais de *skhēmática*, humilhante contingência a um estado de gloriosa vitória sobre a caducidade: *que transformará o corpo da nossa humilhação, para ser conforme ao corpo da sua glória, segundo o seu eficaz poder de até sujeitar a si todas as coisas*.

ὅς μετασχηματίζει τὸ σῶμα τῆς ταπεινώσεως ἡμῶν σύμμορφον τῷ σώματι τῆς δόξης αὐτοῦ, κατὰ τὴν ἐνέργειαν τοῦ δύνασθαι αὐτὸν καὶ ὑποτάζει αὐτῷ τὰ πάντα.

qui reformabit corpus humilitatis nostrae configuratum corpori claritatis suae secundum operationem qua possit etiam subicere sibi omnia.

⁷⁵Contudo, irmãos, eu vos afirmo que carne e sangue não podem herdar o Reino de Deus, nem o que é perecível pode herdar o imperecível. Eis que eu vos declaro um mistério: nem todos adormeceremos, mas certamente, todos seremos transformados, num momento, num abrir e fechar de olhos, ao som da última trombeta. Porquanto a trombeta soará, os mortos ressuscitarão incorruptíveis e nós seremos transformados. Pois é impreterível que este corpo que perece se revista de incorruptibilidade, e o que é mortal, se revista de imortalidade (*oportet enim corruptibile hoc induere incorruptelam et mortale hoc induere immortalitatem*). No momento em que este corpo perecível se revestir de incorruptibilidade, e o que é mortal, for revestido de imortalidade, então se cumprirá a palavra que está escrita: “Devorada, pois, foi a morte pela vitória! (1 Co 15, 50-54)

anunciar: “não vos chamarei mais servos mas amigos”, Jo 15, 15).⁷⁶ Na união com o Ressurgido a *figura do homem* (o *skhēma* em que Jesus se *encontrou no mundo como homem*: σχήματι ἐύρεθείς ὡς ἄνθρωπος) *está a passar* exactamente como a *figura deste mundo* (τὸ σχῆμα τοῦ κόσμου τούτου) numa comum ‘transformação’ escatológica. O Ressurgido é já, de facto, *Parousia*: conciliação messiânica desses dois tempos, da *figura deste mundo* e do Reino de Deus (o *mundo que deve vir*, segundo a tradicional distinção rabínica, acolhida pela igreja primitiva),⁷⁷ eternidade não como protração indefinida da passagem, mas como actualidade incorruptível do presente (‘subtraído à subtracção’ *skhēmática* da sua actualidade), presença que coincide consigo, plenitude dos tempos como plenitude do presente, cuja actualidade não se articula *skhēmaticamente* em relação ao passado e ao futuro, mas se cumpre definitivamente em si mesma.

§ 3 A FIGURA DO TEMPO QUE PASSA

E A FIGURA DO TEMPO QUE FICA: O PRESENTE MESSIÂNICO

O paradoxo do seu conter o que nele acaba, porque se cumpre, é o paradoxo do “tempo que fica” (do *tempo que se abrevia* enquanto nele é dado o *que não tem fim*),⁷⁸ da história que

⁷⁶ Ora, digo que por todo o tempo em que o herdeiro é menino, em nada difere de um servo, ainda que seja senhor de tudo; mas está debaixo de tutores e curadores até o tempo determinado pelo pai. Assim também nós, quando éramos meninos, estávamos reduzidos à servidão debaixo dos rudimentos do mundo; mas, vindo a plenitude dos tempos, Deus enviou seu Filho, nascido de mulher, nascido debaixo de lei, para resgatar os que estavam debaixo de lei, a fim de recebermos a adopção de filhos. E, porque sois filhos, Deus enviou aos nossos corações o Espírito de seu Filho, que clama: Aba, Pai. Portanto já não és mais servo, mas filho; e se és filho, és também herdeiro por Deus. (Gal 4, 1-7)

⁷⁷ O “Mundo que Deve Vir” (*Olam Ha-Ba*) é conceito chave da escatologia judaica para designar a vinda do Messias (anúncio central em Isaías, cf. em particular: Is 2, 11, 25, 51-53) e a condição dos ressurgidos (cf. Is 26,19 Os.6, 1-3. Ez 37, 1-14; Jó 14, 13-15). No Novo Testamento a contraposição entre este *mundo* e o *que há-de vir*, é formulada como diferença ‘temporal’, mantida na tradução latina, mas frequentemente apagada nas traduções, que espacializam o original grego *aiōn* em *mundo*, ‘desfigurando’ a condição temporal referenciada. Cf. τῷ αἰῶνι οὗτε ἐν τῷ μέλλοντι: *in hoc saeculo neque in future* de Mateus 12,32 (*nem neste mundo, nem no vindouro*). Cf. igualmente Lc 20, 35 e Ef. 1,21.

⁷⁸ O *kairós* humano (*diem carptam*: a porção de *chronos* ‘interceptado’ pela performatividade, tornado intencionalmente ‘operativo’) torna-se manifestação messiânica do fim - do cumprimento - dos ciclos de vida (αἰώνων), como instauração do *αἰών* (o não ter fim do tempo da vida). Além de ser designado, em grego, como *chronos* e *kairós*, o tempo é também referido como *αἰών* (*aiōn*), palavra de significados múltiplos, que se aplica tanto a um tempo determinado de vida, como à eternidade, como duração ininterrompida de vida, porque a ‘quantificação’ da duração é secundária, neste conceito, à sua qualificação como vitalidade (actualidade inerente à dimensão vital). No *Timeu* (37 d) Platão formaliza a distinção entre tempo-*aiōn* (sem fim temporal, determinado como vitalidade em termos qualitativamente unitários) e tempo-*chronos* (como sequência, cronologicamente quantificável, de passado, presente e futuro), fornecendo uma plataforma especulativa à teologia cristã da imortalidade (cf. THEUNISSEN 1991: 300ss.). Com base no determinante padrão lexical dos *Septuaginta* (que traduzem com *aiōn* a palavra hebraica *olam*: tempo infinito), a teologia da Idade Média, nomeadamente a partir de Alberto Magno, introduz a noção de *aevum* (“eviternidade”) como dimensão intermédia entre tempo terreno e eternidade sem tempo do Deus infinito, que deve ser pensada como condição de duração infinita das criaturas finitas. O *aevum*, definido em relação à imortalidade criatural, ultrapassa a aporia

segue à Incarnação: um *como se* não fictício, mas operativo, que sendo um “*ser como se não*” (ὥς μὴ: *tamquam non... sint*) “desactiva” (καταργεῖ) a imanência enquanto fechamento, para a recapitular na abertura à transcendência da Graça.⁷⁹ Para Paulo, a *Parousia* (a presença) é a libertação da escravidão da caducidade (da morte, enquanto epítome do mal e do fim), é o tempo sarado, que não acaba, por ter chegado à plenitude (na qual só acaba o seu ter fim).

A reconstrução do significado da expressão *skhēma hōs anthrōpos* em *Filipenses*, e da sua potencialidade messiânica, ajuda então a entender o significado do *skhēma tou kosmou* em 1 *Coríntios*, e o paradoxo da afirmação de que *ele está a passar*,⁸⁰ porque o *tempo está a contrair-se*.⁸¹ Se algo está a passar (a esgotar-se), porque a condição de passar (que é o tempo enquanto sucessão) está contraída, este algo só pode ser o mesmo tempo: a afirmação de 1 Co

da conjunção de duração e sucessão própria da convergência de finito e infinito na experiência temporal sem abolição da finitude. Sobre a história medieval deste conceito teológico nas diferentes traduções latinas, cf. PORRO 1996 e PORRO 1998.

⁷⁹Cf. AGAMBEN 2000. Sobre esta problemática fulcral da noção cristã de tempo, na necessária distinção e interdependência de tempo messiânico e escatologia, cf. “Umrisse der Eschatologie”, in BALTHASAR 1990: 276-300, e mais em geral o clássico MOLTSMANN 1997. A ‘descosmologização’ da escatologia a partir da sua compreensão cristológica, perseguida no seio da teologia a partir do século passado, passa por uma compreensão ‘kairótica’, e não ‘cronológica’, da distinção patrística dos três tempos bíblicos (o tempo da promessa, o tempo da promessa realizada no cumprimento prometido, e o tempo do cumprimento cumprido). Estes três tempos não podem ser cronologizados como fases históricas sucessivas, mas são reconhecidos como dimensões interdependentes do todo o presente histórico.

⁸⁰João 2,1-18 diz o mesmo que 1 Co 7, 29-30, apresentando a mudança ‘escatológica’ da condição humana constituída pela incarnação do Filho de Deus, o vir menos da sua *skhēmática* transitoriedade:

Não ameis o mundo, nem o que há no mundo. Se alguém ama o mundo, o amor do Pai não está nele. Porque tudo o que há no mundo, a concupiscência da carne, a concupiscência dos olhos e a soberba da vida, não vem do Pai, mas sim do mundo. Ora, o mundo passa, e a sua concupiscência; mas aquele que faz a vontade de Deus, permanece para sempre. Filhinhos, esta é a última hora; e, conforme ouvistes que vem o anticristo, já muitos anticristos se têm levantado; por onde conhecemos que é a última hora.

A *última hora* (ἐσχάτη ὥρα: *novíssima hora*) de João é o *tempo que se abrevia* de Paulo; em João o mundo passa (ὁ κόσμος παράγεται: *mundus transit*), tal como passa a *figura deste mundo* em Paulo (o verbo grego é o mesmo: παράγεται, παράγει, embora seja traduzido em latim por dois sinónimos: *transit* e *præterit* para exprimir a diferença semântica ligada à diferença do sujeito: o mundo passa, enquanto figura deste mundo desaparece). Paulo é muito mais ‘preciso’ do que João, ao ilustrar o sentido escatológico da *última hora* não como o ‘fim do mundo’, mas da sua condição temporal (fim do “ter fim”). Contudo, o cariz temporal da mudança é evidente também em João, que caracteriza a condição de novidade escatológica em termos de permanência, de fim da caducidade *skhēmática* (μένει εἰς τὸν αἰῶνα: *manet in aeternum*).

⁸¹ “Time (καιρὸς)

Not, the period of mortal life; but the time which must elapse before the Lord appears.

Short (συνεσταλμένος)

Rev., correctly, giving the force of the participle, shortened. Compare Mark 13:20, and see on hasting unto, 2 Peter 3:12. The word means to draw together or contract. Only here and Acts 5:6, where it is used of the winding up of Ananias' corpse. In classical Greek of furling sails, packing luggage, reducing expenses, etc. Applied to time, the word is very graphic.

It remaineth that (τὸ λοιπὸν ἵνα)

The meaning is rather henceforth, or for the future. That (ἵνα) in any case is to be construed with the time is shortened. According to the punctuation by different editors, we may read either: the time is shortened that henceforth both those, etc.; or, the time is shortened henceforth, that both those, etc. The former is preferable. The time is shortened that henceforth Christians may hold earthly ties and possessions but loosely.” (*Vincent's Word Studies*) http://biblehub.com/commentaries/1_corinthians/7-29.htm

7, 31 (como sustentado por 1 Co 7, 29) é auto-reflexiva. A figura do mundo está a passar, porque esta figura designa a peculiar dimensão temporal que vem a faltar no tempo contraído. Não é o tempo como tal que falta, nem o mundo como tal, mas uma sua dimensão específica: está a passar a passagem enquanto caducidade, como vector do fim, como *opus mortis*. Na contracção do tempo, passa (acaba) a inadequação do presente à actualidade, a manifestação espaço-temporal cujo ‘fim’ está inscrito no advento escatológico de “novos céus e nova terra” (Is 65, 17; 66, 22),⁸² de um tempo diferente, ‘já em acto’ no tempo messiânico instaurado pela ressurreição de Jesus, manifestado como Cristo (fim, cumprimento dos *aiōnōn* no *aiōn*, como actualidade sem fim do vivente). *Figura enim praeterit, non natura*, comenta - como já vimos - Agostinho: com a instauração de uma nova ordem criatural no novo-último Adão, Jesus Cristo, o que passa (cessa) não é a *morphē* criatural da ordem das coisas, a sua finitude e não necessidade, a sua inferioridade de servo à perfeição do Senhor (à sua infinidade e necessidade) (1 Co 15, 24-28). O que cessa é a *servitudo corruptionis*, a sujeição à cessação: o ser sujeito à morte como negação de ser sujeito (seres livres na espontaneidade originária da intencionalidade).⁸³ A escravidão (submissão sem liberdade) é vencida na duração sem fim do amor divino (para o qual ninguém acaba e ninguém é substituído, não por necessidade de *ousia*, mas por escolha livre de quem ama: o amor da redenção excede o amor da criação, ‘re-cria’ as criaturas como seres livres, os servos como filhos, submissos na liberdade do amor recíproco).

Se *skhēma hōs anthrōpos* é parte do *skhēma tou kosmou*, a mudança messiânica do *skhēma hōs anthrōpos* (o corpo animal que se torna corpo espiritual, na alteração das condições temporais da contingência, que é a libertação da caducidade) produz uma alteração no *skhēma tou kosmou*, paradoxalmente, o seu des-aparecer - o seu passar - como *skhēma*. Noutros termos, o novo estado messiânico, que é tanto condição (efeito da Graça) como

⁸²Cf. Mt 19, 28; At 3,21; 2Pt 3, 7-13; Ap 21, 1-5.

⁸³“The whole classical tradition was very much alive in St. Augustine, and of this his use of the word *figura* is one more indication. In his writings we find it expressing the general notion of form in all its traditional variants, static and dynamic, outline and body; it is applied to the world, to nature as a whole, and to the particular object; along with *forma*, *color*, and so on, it stands for the outward appearance (*Epist.*, 120, 10, or 146, 3); or it may signify the variable aspect over against the imperishable essence. It is in this last sense that he interprets I Cor. 7:31: *Peracto quippe iudicio tunc esse desinet hoc coelum et haec terra, quando incipiet esse coelum novum et terra nova. Mutatione namque rerum non omni modo interitu transibit hic mundus. Unde et apostolus dicit: praeterit enim figura huius mundi, volo vos sine sollicitudine esse. Figura enim praeterit, non natura* (*De civitate Dei*, 20, 14). (“When the judgment shall be finished, then this heaven and this earth shall cease to be, and a new heaven and a new earth shall begin. But this world will not be utterly consumed; it will only undergo a change; and therefore the Apostle says: The fashion [*figura*] of this world passeth away, and I would have you to be without care. The fashion [*figura*] goes away, not the nature.”) [Trans. John Healey, Everyman edition. London, 1950, Vol. II, p. 289.] (AUERBACH 1944: 37)

atitude (adesão optativa ao novo estado das coisas) do homem nela envolvido,⁸⁴ não é apenas pessoal mas cósmico. Ele constitui uma ruptura na continuidade da sequência histórica, apagando uma ‘forma carnal’ do tempo (a passagem como *desgaste skhēmático*: os *dias de carne*), eliminando o peso causal e memorial da anterioridade criatural sujeita ao pecado e à corrupção (no seu duplo poder temporal de perda e de origem), para instaurar uma actualidade ‘emergente’,⁸⁵ de tão absoluta novidade e relevância, que o passado ‘vetero-criatural’ é, nela, virtualmente ‘anulado’, para dar lugar a uma *nova criatura*, naquilo que constitui um verdadeiro *novo nascimento* (uma palingénese).⁸⁶

§ 4 A NOVIDADE CATASTRÓFICA, PALINGENÉTICA, DO PRESENTE MESSIÂNICO

O ‘fim’ da *figura deste mundo*, da forma *skhēmática* do tempo, da ‘forma carnal’ da contingência (o *saeculum*, na tradução da Vulgata), dá-se *já* (está a acontecer) na *catastrófica*, *palingenética* irrupção do presente messiânico. Este não se institui em continuidade com a lei ‘vetero-criatural’ da contingência ‘escravizada’, não ‘deriva’ dela (no seu contexto não havia as condições para o produzir-se da novidade), mas antes a abole numa actualidade em que ela não toma parte e que no homem nela envolvido produz uma condição de *metanoia*,⁸⁷ de conversão, de correspondência ao *novo* que se instaura, apagando o *velho*⁸⁸: *Assim que, se*

⁸⁴Como explicado por Karl Barth, no inultrapassável comentário da *Epístola aos Romanos*: “Ist der Mensch frei, dann ist auch die Welt frei. Ist der Mensch eins mit sich selber, weil eins mit Gott, dann ist auch im Kosmos kein dies und das, kein innen und außen, kein Werden und Vergehen. /.../ Ewig ist auch die Welt: in Gott nämlich, als die Welt des neuen Himmels und der neuen Erde, als die Welt, die der Vater sich unterworfen hat durch den Sohn (1Kor.15, 25-28)” (BARTH 1918: 320).

⁸⁵Segundo o sentido de “emergência” como comportamento imprevisível de um sistema, na exibição de propriedades inexplicáveis a partir das leis que governam os seus componentes.

⁸⁶A palavra *παλιγγενεσία* ocorre duas vezes no Novo Testamento (Mt 19, 28 e Tt 3,5), designando a regeneração messiânica como *nova criação*, mas esta noção (veiculada também pela expressão *novo aiōn*) tem ampla difusão e um papel relevante na cultura e na prática religiosa do helenismo grego e judaico; cf. TDNT, Vol.I: 686-689.

⁸⁷Sobre esta noção, cf. os verbetes correspondentes em NDT: 146-149;

⁸⁸Nos Evangelhos, esta condição temporal de emergência de uma novidade euforicamente catastrófica é designada na figura escatológica da vinda do Reino, acontecimento de uma descontinuidade espiritual absoluta na linearidade do tempo que produz no homem e exige dele um ‘novo nascimento’: *Jesus respondeu, e disse-lhe: Na verdade, na verdade te digo que aquele que não nascer de novo, não pode ver o reino de Deus. Disse-lhe Nicodemos: Como pode um homem nascer, sendo velho? Pode, porventura, tornar a entrar no ventre de sua mãe, e nascer? Jesus respondeu: Na verdade, na verdade te digo que aquele que não nascer da água e do Espírito, não pode entrar no reino de Deus. O que é nascido da carne é carne, e o que é nascido do Espírito é espírito. Não te maravilhes de te ter dito: Necessário vos é nascer de novo. O vento assopra onde quer, e ouves a sua voz, mas não sabes de onde vem, nem para onde vai; assim é todo aquele que é nascido do Espírito. Nicodemos respondeu, e disse-lhe: Como pode ser isso? (João 3, 3-9)* O nascimento do Espírito é a reposição do passado da carne, numa crise que Paulo declina em termos de teologia da história como superação do tempo da Lei carnal na Graça espiritual que cumpre a *plenitude dos tempos*. Esta novidade escatológica (palingenética descontinuidade com o passado da condição criatural), representada pela Redenção, é objecto de anúncio

alguém está em Cristo, nova criatura é; as coisas velhas já passaram; eis que tudo se fez novo (2 Co 5, 17). A condição de renovação messiânica em que se encontra o cristão é ‘literalmente’ uma condição de mudança apocalíptica na criação inteira:

E vi um novo céu e uma nova terra. Porque já se foram o primeiro céu e a primeira terra, e o mar já não existe. /.../ Ele enxugará de seus olhos toda lágrima; e não haverá mais morte, nem haverá mais pranto, nem lamento, nem dor; porque já as primeiras coisas são passadas. E o que estava assentado sobre o trono disse: Eis que faço novas todas as coisas. (Ap 21, 1, 4-5).⁸⁹

A força desta afirmação não deve ser subestimada: o cristão é *homem novo*, não porque se comporte de forma diferente, mas porque é *nova criatura*, porque *tudo* (πάντα: omnia) é novo: acolhido numa condição temporal, em que não *há mais morte*, em que não há mais passagem como aflitiva caducidade, que causa *pranto* e *dor*. Para Paulo e João, no ‘tempo messiânico’ não é o presente que passa e se torna velho, mas é o passado que passa, que já passou (a palavra grega original, ἀπῆλθαν, denota um desaparecimento que não deixa rasto: passou, *já não existe* - οὐκ ἔστιν ἔτι). O passado não apenas se torna velho, mas tem fim na novidade de um presente cuja actualidade está inteiramente nele, de um presente ‘completo’ que não precisa de se articular, nem com o passado nem com o futuro, para ter plenitude, que é já *Parousia*, presença que acaba e começa em si, porque está *cumprida*: *Disse-me ainda: está cumprido* (Γέγοναν: factum est): *Eu sou o Alfa e o Ômega, o princípio e o fim* (ἡ ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος) Ap 21, 6.

Esta figura do *catastrófico* fim do passado, e do passar, a partir de uma actualidade *palingenética*, que se instaura como novidade messiânica sem anterioridade genética, combina-se sem coincidir com a figura *tipológica* da actualização messiânica do passado no presente, determinando uma ambiguidade da interpretação escatológica da história que não é inteiramente resolvida, nem em Paulo, nem no conjunto dos outros textos neotestamentários. Todos eles estão divididos entre anúncio da iminência da segunda vinda de Cristo, como

profético em toda a tradição testamentária, de Isaías ao *Apocalipse*: *O que fez sair o carro e o cavalo, o exército e a força; eles juntamente se deitaram, e nunca se levantarão; estão extintos; como um pavio se apagaram. Não vos lembreis das coisas passadas, nem considereis as antigas. Eis que faço uma coisa nova, agora sairá à luz; porventura não a percebeis?* (Is 43, 17-19) *E o que estava assentado sobre o trono disse: Eis que faço novas todas as coisas.* (Ap 21, 5).

⁸⁹Καὶ εἶδον οὐρανὸν καινὸν καὶ γῆν καινὴν· ὁ γὰρ πρῶτος οὐρανὸς καὶ ἡ πρώτη γῆ ἀπῆλθαν, καὶ ἡ θάλασσα οὐκ ἔστιν ἔτι /.../ καὶ ἐξαλείψει πᾶν δάκρυον ἐκ τῶν ὀφθαλμῶν αὐτῶν, καὶ ὁ θάνατος οὐκ ἔσται ἔτι, οὔτε πένθος οὔτε κραυγὴ οὔτε πόνος οὐκ ἔσται ἔτι· ὅτι τὰ πρῶτα ἀπῆλθαν· καὶ εἶπεν ὁ καθήμενος ἐπὶ τῷ θρόνῳ Ἰδοὺ καινὰ ποιῶ πάντα.

et vidi caelum novum et terram novam primum enim caelum et prima terra abiit et mare iam non est/.../et absterget Deus omnem lacrimam ab oculis eorum et mors ultra non erit neque luctus neque clamor neque dolor erit ultra quae prima abierunt et dixit qui sedebat in throno ecce nova facio omnia.

acontecimento *chrónico* que coincide com o fim do mundo, e compreensão *kairótica* da *Parousia* como instauração do Reino de Deus na história, atravessados por aquela misteriosa clivagem que constitui o *já e ainda não* do horizonte escatológico.

A *catastrófica* cisão temporal que inaugura o começo do fim da *figura deste mundo*, da forma *skhēmática* do tempo, na *palingenética* instauração de uma nova condição criatural, é exposta, por Paulo, como figura temporal (articulação expressiva e interpretativa da experiência temporal que determina performativamente o relacionamento subjectivo com ela), como modalidade temporal de “conhecer” (de interpretar) o mundo (como conjunto daquilo que nos ocorre e nos ocorre ser) o que tem implicações práticas essenciais (tornada modalidade de lidar com ele). Acolher a novidade escatológica do presente messiânico produz no homem uma mudança radical, uma metanoia, que não é simples alteração de crenças e comportamentos, mas regeneração da sua *figura*, da sua ‘forma temporal’.⁹⁰ Quando Paulo convida os Efésios a *despojar-vos, quanto ao procedimento anterior, do velho homem, que se corrompe pela concupiscência para se renovar revestir do novo homem, que segundo Deus foi criado em verdadeira justiça e santidade*. (Ef 4, 22-24), o seu apelo não se refere, simplesmente, à assunção de novos hábitos morais e espirituais, mas ao acesso a uma nova condição escatológica, ao abandono da *figura deste mundo*, do estado temporal de *skhēmática* sujeição à *corrupção* (Φθορᾶς), numa *transfiguração* que não é meramente *mental* (do *nous*), mas que envolve todo o homem:

Rogo-vos pois, irmãos, pela compaixão de Deus, que apresenteis os vossos corpos como um sacrifício vivo, santo e agradável a Deus, que é o vosso culto racional. E não vos conformeis a este mundo, mas transformai-vos pela renovação da vossa mente, para que experimenteis qual seja a boa, agradável, e perfeita vontade de Deus.

Rom 12,1-2⁹¹

Converter-se é deixar de ser *conforme* ao *século*,⁹² de ser *configurado* segundo a condição temporal da contingência (μὴ συνσχηματίζεσθε τῷ αἰῶνι τούτῳ),⁹³ despojar-se do

⁹⁰Sobre o sentido neotestamentário de *metanoia* (como acontecimento primariamente teológico, de que descende, como sua implicação, a mudança moral), cf. NDT: 146ss.

⁹¹*Obsecro itaque vos fratres per misericordiam Dei ut exhibeatis corpora vestra hostiam viventem sanctam Deo placentem rationabile obsequium vestrum et nolite conformari huic saeculo sed reformamini in novitate sensus vestri ut probetis quae sit voluntas Dei bona et placens et perfecta.*

Παρακαλῶ οὖν ὑμᾶς, ἀδελφοί, διὰ τῶν οἰκτιρμῶν τοῦ Θεοῦ παραστήσαι τὰ σώματα ὑμῶν θυσίαν ζῶσαν ἁγίαν τῷ Θεῷ εὐάρεστον, τὴν λογικὴν λατρείαν ὑμῶν· καὶ μὴ συνσχηματίζεσθε τῷ αἰῶνι τούτῳ, ἀλλὰ μεταμορφοῦσθε τῇ ἀνακαινώσει τοῦ νοός, εἰς τὸ δοκιμάζειν ὑμᾶς τί τὸ θέλημα τοῦ Θεοῦ, τὸ ἀγαθὸν καὶ εὐάρεστον καὶ τέλειον.

Cf. o comentário destes versículos em GDBQ: 1249. Deixar de se conformar à *forma temporal deste mundo* (τὸν αἰῶνα τοῦ κόσμου τούτου: *saeculum mundi huius*) significa passar da morte à vida em Ef 2, 2.

skhēma, da figura temporal da escravidão criatural, para se transfigurar na condição criatural libertada instituída pela Ressurreição de Cristo: *O que realmente importa é ser uma nova criação*, Gl 6,15, é tornar-se *meninos recém nascidos*, 1 Pe 2, 2, para entrar na novidade do presente messiânico, na sua actualidade que não passa, porque libertado da sua *skhēmática* condição de caducidade.

O presente messiânico da primeira vinda de Cristo (vivido pelos crentes como *última hora* antes da segunda vinda, da Parousia) é histórico e *eōnico* (apocalíptico). Histórico, por ser *tipológico*, por ser *presente que fica no tempo que passa* (que recapitula o passado no presente, como actualidade resgatada em acrescida plenitude); *eōnico*, por ser catastroficamente *palingenético*, por ser *presente que fica no tempo que não passa*, (segundo uma tradução de 1 João 2,17: *μένει εἰς τὸν αἰῶνα*, possivelmente mais precisa do que *manet in aeternum* e *permanece para sempre*). Estar no presente messiânico, em que *já são chegados os fins dos séculos* (*τὰ τέλη τῶν αἰώνων*: *in quos fines saeculorum devenerunt*, como escreve 1 Co 10, 11), é *manter-se pelo século fora* (*εἰς τὸν αἰῶνα*).⁹⁴

§ 5 AS TRÊS FIGURAS TEMPORAIS EM PAULO

À luz desta breve leitura das passagens correspondentes nas epístolas de Paulo, resulta mais clara a razão pela qual o *skhēma* e o *typos* paulinos, apesar da sua diferença de significado, têm sido assimilados na tradução latina de “figura”, com uma relativa perda de articulação, mas com uma relevância da área semântica comum (a dinâmica temporal própria da ‘forma’ do que acontece, da forma enquanto ordem temporal da contingência), que garante a força histórica e cultural da palavra (a “potestas verbi”, como sublinha Auerbach), muito além do contexto teológico originário, ao designar, em geral, a forma da ocorrência na sua essência diacrónica (não cronológica!), que evidencia dois vectores opostos da dinâmica sucessória.

⁹²O apelo à conversão recorre ao mesmo verbo de *não conformação* (*non configurati*, na tradução latina) por 1 Pe 1,14.

⁹³A dupla de verbos usados por Paulo no versículo 12, 2: *συνσχηματίζεσθε* e *μεταμορφοῦσθε* (o mesmo termo utilizado nos Evangelhos para a transfiguração de Jesus) reenvia à dupla de Fp 2,7. Os comentários sobre esta passagem são condicionados pela incompreensão da palavra *skhēma*, na sua redução à variante sinonímica de *morphē*: o sentido escatologicamente ‘temporal’ e não simplesmente moral da *não conformação* de que fala Paulo é, assim, ignorado.

⁹⁴A obscura densidade da formulação teológica da *última hora* messiânica é agravada pela pluralidade de significados da palavra grega, *αἰών* (*aiōn*), que, como já evidenciado, designa pelo menos quatro unidades semânticas diferentes: tempo de vida, geração, tempo do mundo e tempo prolongado (eternidade). Para um esclarecimento do termo e do seu uso testamentário, cf. TDNT, Vol.I: 207s.

Se a *forma* pode ser pensada como uma abstracção (conceptual, analítica), que se articula além de um horizonte histórico e fenoménico determinado (*morphē*: forma acrónica da substância na tradição platónica, meta-histórica na perspectiva neotestamentária), a *figura* paulina (o *skhēma* e o *typos*) designa algo de sintético e de concreto, dentro de um horizonte ‘carnal’, mundano, singular e dinâmico. Como ‘forma da contingência’ fenoménica e histórica, forma manifesta daquilo que nos acontece e que nos acontece ser, forma que nos é dada (*achada*: εὑρεθεῖς, *inventus*; συνέβαινεν, *contingentebant illis*) na existência, a *figura* está presa na tensão entre modalidades de experiência tão contraditórias quanto constitutivas do presente (como incompletude), na sua não coincidência com a actualidade (como completude). Por um lado, o presente manifesta-se como *typos* (antecipação do futuro por parte do passado e reenvio do presente ao passado: a dinâmica sucessória é concebida como condição de cumprimento da actualidade, enquanto categoria que inclui, e não contradiz, o presente, o mantém na sua transitoriedade). Por outro lado, o presente manifesta-se como *skhēma*, como aparência que se desmente, que manifesta a inadequação do presente a si mesmo, no seu deixar lugar àquilo que se segue: a dinâmica sucessória produz-se como condição de desgaste entrópico da actualidade, dimensão que só pode ser pensada num horizonte meta-temporal para além da aparência *skhēmática* do presente). Noutra perspectiva, enfim, o presente manifesta-se como emergência *catastrófico-paligenética* de uma novidade que se instancia em si, se destaca de toda a anterioridade genética e memorial, se instaura como “point de départ”,⁹⁵ afirmando a origem não como categoria genealógica e memorial mas como dimensão sincronicamente produtiva, marca da actualidade, e expondo a duração não como acumulação sucessória, mas como coesão do presente com o todo do tempo.

O skhēma passa no tempo que fica, enquanto o typos fica no tempo que passa. Na actualidade *catastrófico-paligenética* da novidade messiânica, o presente fica *no tempo que não passa*, porque ‘acaba de passar’: toda a desactualização cessa, o passado e o futuro são abolidos.

Typos designa uma forma *kairótica* quer proléptica quer analéptica (um vector de *contração* temporal), uma forma espacialmente definida, mas temporalmente inacabada,

⁹⁵Na expressão adoptada pelo crítico Georges Poulet, ao reconstruir a relevância desta figura temporal na literatura e na criação artística, focalizando-a como *instant de l’existence révolue* (POULET 1964: 36), instante que se abre a uma duração que não é protração: “Telle est la véritable direction et la véritable irréversibilité du temps, du moins en matière d’art. Contrairement à ce que l’on suppose, le temps ne va pas du passé au futur, ni du futur au passé, en traversant le présent. Sa vraie direction est celle qui va de l’instant isolé à la continuité temporelle.” (*Ib.*: 40)

porque só a passagem do tempo a torna visualizável. O *typos* captura o presente na sua incompletude em relação ao futuro (incompletude que, reciprocamente, vincula todo o presente ao passado: o presente prefigurado no passado *recapitula-o* em si, é incompreensível sem este movimento de reactivação). O presente do *typos* é “grávido” de si mesmo, num cumprimento temporal que é o resgate, messiânico, da sucessão como passagem (como passado, será mantido *actual* pelo futuro). O *typos* manifesta o ficar actual do presente em tornar-se passado.⁹⁶ Graças à sua incompletude, o cumprimento que lhe dá o futuro mantém o presente *em acto* nele, como sua ‘figura’, como aquilo no qual se torna ‘visualizável’ pelo que é. Enquanto *typos*, o passado não é lembrança, mas lente para ver o presente, para dar forma à sua constituição temporal, e fica, por isso, nele, plenamente actual: Adão só se torna ele mesmo na completude messiânica que lhe dá Jesus, enquanto que este só é reconhecido como Cristo em relação a Adão.⁹⁷

⁹⁶Em *Ser e Tempo*, a figura tipológica de preservação do passado não como lembrança, mas como o “ser sendo estado” do presente é introduzida por Heidegger como a forma de “compreensão autêntica” da historicidade – reconstruída a partir da temporalidade e não vice-versa –. Sem explicitar a sua referência teológica paulina, Heidegger ‘retoma’ a noção kierkegaardiana de “repetição” (“Wiederholung”) para determinar aquele correcto (*autêntico*) relacionamento hermenêutico do *Ser-no-mundo* (*Dasein*) com a própria condição temporal que é condição do seu “autêntico” ‘historicizar-se’ existencial: “Die auf sich zurückkommende, sich überliefernde Entschlossenheit wird dann zur *Wiederholung* einer überkommenen Existenzmöglichkeit. Die *Wiederholung* ist die *ausdrückliche Überlieferung*, das heißt der Rückgang in Möglichkeiten des dagewesenen Daseins. Die eigentliche Wiederholung einer gewesenen Existenzmöglichkeit – daß das Dasein sich seinen Helden wählt – gründet existenzial in der vorlaufenden Entschlossenheit; denn in ihr wird allererst die Wahl gewählt, die für die kämpfende Nachfolge und Treue zum Wiederholbaren frei macht. Das wiederholende Sichüberliefern einer gewesenen Möglichkeit erschließt jedoch das dagewesene Dasein nicht, um es abermals zu verwirklichen. Die Wiederholung des Möglichen ist weder ein Wiederbringen des »Vergangenen«, noch ein Zurückbinden der »Gegenwart« an das »Überholte«. Die Wiederholung läßt sich, einem entschlossenen Sichentwerfen entspringend, nicht vom »Vergangenen« überreden, um es als das vormals Wirkliche nur wiederkehren zu lassen. Die Wiederholung *erwidert* vielmehr die Möglichkeit der dagewesenen Existenz. Die Erwidern der Möglichkeit im Entschluß ist aber zugleich *als augenblickliche der Widerruf* dessen, was im Heute sich als »Vergangenheit« auswirkt. Die Wiederholung überläßt sich weder dem Vergangenen, noch zielt sie auf einen Fortschritt. Beides ist der eigentlichen Existenz im Augenblick gleichgültig.

Die Wiederholung kennzeichnen wir als den Modus der sich überliefernden Entschlossenheit, durch den das Dasein ausdrücklich als Schicksal existiert. /.../ Das Dasein wird nicht erst geschichtlich in der Wiederholung, sondern weil es als zeitliches geschichtlich ist, kann es sich wiederholend in seiner Geschichte übernehmen. Hierzu bedarf es noch keiner Historie.” (HEIDEGGER, *SZ* : 385-386) Cf. em particular a exposição nos §§74-76.

⁹⁷*Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei*, (*A verdadeira imagem do passado esvaece*) realça W. Benjamin numa ‘citação’ (in)directa de 1Co 7, 31, se não for salvo messianicamente como *typos* naquela *imagem irrevogável do passado* na qual *o presente se reconhece significado*: “Nur als Bild, das auf Nimmerwiederssehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten. /.../ Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.” (BENJAMIN 1942: 695) Sobre a matriz ‘paulina’ da filosofia da história de Benjamin, cf. AGAMBEN 2000:128ss. A matriz ‘tipológica’ da teologia da história cristã encontra múltiplas revitalizações no século XX. Facultando uma ideia de progresso não linear, mas matizada pela implementação da actualidade do passado, a concepção tipológica ajuda a salvar uma perspectiva histórica emancipatória, não obstante o fracasso dos progressismos ideológicos oitocentistas. Um exemplo notável de coerente conjugação historiográfica da matriz figural tipológica é a obra de Hayden White (e.g. cf. WHITE 1973 e 1999).

Skhēma (figura tanto do *mundo* como do *homem*, do *chronos* como do *kairós*) designa, analogamente, a qualidade de o presente não ser auto-suficiente face ao futuro. O que, todavia, a palavra foca nesta inadequação é o oposto da continuidade proléptica e analéptica expressa em *typos*. *Skhēma* (a cenografia que muda, ao longo da peça, a renovada gestualidade dos actores)⁹⁸ formula a descontinuidade intrínseca à sucessão, a inelutável corrosão da actualidade, da destituição da presença no presente (a presença é inalcançável no presente, e, por isso, o presente se torna passado, o que não é mais actual. A convergência indexical das coordenadas espaciais e temporais dissolve-se como abstracção cognitiva imposta à percepção:⁹⁹ a simultaneidade quebra-se em categoria tão necessária quanto inacessível à experiência do presente).

O futuro *toma o lugar* do presente, este vem a faltar (*passa*) enquanto manifestação (*skhēma*: manifestação inadequada, porque sempre substituída) do que é, do mundo-*cosmos* (a ordem fenoménica das coisas). A manifestação com a qual o existente (como referência extensional daquilo que está a ser significado)¹⁰⁰ se dá no presente é *skhēma*, aparência

⁹⁸No seu comentário a 1Co 7, 31, Grotius realça que esta expressão é tirada do meio teatral: *to skhēma tes skenes paragei, a cena muda para apresentar uma aparência nova*. A exegese da afirmação paulina feita por Grotius (o mundo é uma cena que passa) é contestada convincentemente por MEYER (que a lê noutro sentido: o que passa é uma cena particular, na qual se apresenta este mundo), que todavia não justifica a recusa da pertinência do campo lexical teatral: “Grotius, Valckenaer, and Flatt are wrong in holding that the meaning is: “non manebunt, quae nunc sunt, res tranquillae, sed mutabuntur in turbidas,” and that the expression is taken from the language of the theatre (changing the scene, Eurip. *Ion*. 166; Lucian, *Herm*. 86).” http://biblehub.com/commentaries/1_corinthians/7-31.htm Também AUERBACH 1944: 16 regista este sentido “in Aristotle, for example, mimic gestures, especially of actors, are called *skhēmata*”. Lutero refere-se a este significado específico, traduzindo *skhēma* de Fp 2, 7 por “Gebärden”, mas desvia-se radicalmente, traduzindo o *skhēma* de 1 Co 7, 31 por “Wesen” (natureza).

⁹⁹A inclusão do passado e do futuro na constituição do presente da percepção, que se articula na dupla inserção do momento antecipador da protensão e do momento analéptico da retenção, é um dos maiores adquiridos da investigação fenomenológica de Husserl; cf. HUSSERL 1928.

¹⁰⁰Esta noção ‘restritiva’ de aparência *skhēmática* do existente como ordem semântica geral, que postula, pelo menos categorialmente, uma exterioridade perceptiva (o mundo: os seres e as coisas) face à ordem dos significados, deve ser distinguida da noção metafisicamente forte de presença como identidade, plenitude de coesão, coincidência de agora temporal e aqui espacial. Ao descartar como ilusão metafísica esta coincidência, é contudo importante reconhecer dois pontos essenciais. Em primeiro lugar, esta desmistificação não implica rejeitar toda a noção restritiva, semântica e epistemológica, de referência extensional como postulado realístico do processo da significação (a existência de uma exterioridade perceptiva irreduzível ao processo da significação, cognitivamente discriminante como conteúdo da experiência, embora não objectivável como um todo). Em segundo lugar, a noção de ‘presença’ é uma ‘figura espaço-temporal’, opaca na sua densidade e indefinível, mas ‘inevitável’ do ponto de vista da experiência e da significação; para que o processo de significação não se bloqueie, algumas das exigências a ela associadas devem ser satisfeitas em termos ético-performativos e estéticos (o que equivale a reconhecer que os processos de fazer sentido não podem ser unicamente da ordem teórica. E este é um princípio não apenas existencial, mas, mais radicalmente, gnoseológico).

Heidegger e Derrida são os dois pensadores do século XX que mais profundamente tematizaram as aporias da metafísica condensação de presença e presente como todo unitário e não contraditório em que assenta a compreensão do ser. Heidegger identifica o custo maior desta fusão no desconhecimento da diferença ontológica, e da reificação do ser e do ente como objectos do acto cognitivo e manipulativo do sujeito (nesta reificação inscreve-se a co-essencialidade de metafísica e técnica, que reduzem o ser ao que está perante nós e

‘proléptica’, espacialmente definida mas temporalmente ‘cessante’ (“imagem” que “passa”),¹⁰¹ que só no reconhecimento do seu ser *pro-visória*, não permanente, se torna visualizável no que é.¹⁰²

disponível, como aquilo que é representado e utilizado, cf. HEIDEGGER 1935–1946. É interessante realçar que, no ensaio conclusivo do livro, “Der Spruch des Anaximander”, Heidegger traduz - muito livremente - como *Brauch, brauchen* - dispor, fruir - o termo grego que, na máxima, designa, a seu ver, de forma mais essencial o relacionamento com aquilo que é, não ficando muito longe do paulino *utuntur hoc mundo, tamquam non utantur*). Derrida denuncia o facto de a metafísica da presença só ser possível à custa da ocultação das dimensões de alteridade e da ausência (de *différance*) espacial e temporal, inerentes a todo o exercício de ‘identificação’, de afirmação de identidade (cf. *e.o.* “La Différance” et “ousia et grammè. Note sur une note de Sein und Zeit”, in: DERRIDA 1972: 1-78). Nas diferenças de ênfases e preocupações (Derrida está na posição política oposta à de Heidegger, sinistramente adepto do nacional-socialismo), concorde é a denúncia da “metafísica da presença” a desconstruir: “L’histoire de la métaphysique, comme l’histoire de l’Occident, serait l’histoire de ces métaphores et de ces métonymies [du centre; *m.exp.*]. La forme matricielle en serait /.../ la détermination de l’être comme présence à tous les sens de ce mot. On pourrait montrer que tous les noms du fondement, du principe ou du centre ont toujours désigné l’invariant d’une présence (*eidos, archè, telos, energeia, ousia* (essence existence, substance, sujet) *aletheia*, transcendentalité, conscience, Dieu, homme, etc.)” (DERRIDA 1967, *E.D.*: 410-411) En “déterminant le logos à partir de la logique, Husserl a en fait, et de manière traditionnelle, déterminé l’essence du langage à partir de la logicité comme de la normalité de son telos. Que ce telos soit celui de l’être comme présence, c’est ce que nous voudrions ici suggérer.” (DERRIDA 1967: 6-7).

¹⁰¹Por iluminadora que seja a reapropriação benjaminiana da reflexão paulina perde-se nela algo de essencial na red denominação da *figura que passa* como “verdadeira imagem” (“Das wahre Bild [das] ... *huscht* vorbei”). A “figura deste mundo” paulina não pode ser confundida com a “imagem do mundo” (“Weltbild”) que Heidegger (cf. “Die Zeit des Weltbildes”, in HEIDEGGER 1935-1946: 73-110) identifica como reificação metafísica da essência do mundo pelo homem como “subjectum primeiro e próprio sobre o qual se funda todo o ente na maneira do seu ser e da sua verdade” (“Wenn aber der Mensch zu dem ersten und eigentlichen Subjectum wird, dann heißt das: Der Mensch wird zu jenem Seienden, auf das sich alles Seiende in der Art seines Seins und seiner Wahrheit gründet.” *Ib.*: 86). A “imagem do mundo” heideggeriana é a *representação* geral do mundo como objecto do conhecimento e da manipulação por parte do homem, que se dá na época moderna graças ao paradigma ‘presentista’ da ciência e da técnica. O mundo resulta “concebido como imagem” (“Das Weltbild wird nicht von einem vormalis mittelalterlichen zu einem neuzeitlichen, sondern dies, daß überhaupt das Welt zum Bild wird, zeichnet das Wesen der Neuzeit aus”, *Ib.*: 88), porque se radicaliza a negação metafísica da diferença ontológica, e o ente em geral é concebido só enquanto apresentado, representado e produzido pelo homem (“Das Seiende im Ganzen wird jetzt so genommen, daß es erst und nur seiend ist, sofern es durch den vorstellend-herstellenden Menschen gestellt ist. Wo es zum Weltbild kommt, vollzieht sich eine wesentliche Entscheidung über das Seiende im ganzen. Das Sein des Seienden wird in der Vorgestellttheit des Seienden gesucht und gefunden.” *Ib.*: 87-88). Como veremos ao longo da nossa exploração de figuras líricas da temporalidade, a distinção entre imagem (como representação) e figura (como expressão não representativa, mas interpretativa de diferentes aspectos da condição espaço-temporal) é essencial para a nossa compreensão tanto do tempo como da poesia.

¹⁰²Esta é a figura que no *Antigo Testamento* encontra expressão tão poeticamente incisiva quão desoladamente pessimista no *Eclesiastes*, cujo capítulo final é um canto elegíaco (despido de toda a esperança na renovação messiânica) à condição *skhēmática* do homem e da criação, da *figura huius mundi*: *Lembra-te também do teu Criador nos dias da tua mocidade, antes que venham os maus dias, e cheguem os anos em que dirás: Não tenho prazer neles antes que se escureçam o sol e a luz, e a lua, e as estrelas, e tornem a vir as nuvens depois da chuva; no dia em que tremerem os guardas da casa, e se curvarem os homens fortes, e cessarem os moedores, por já serem poucos, e se escurecerem os que olham pelas janelas, e as portas da rua se fecharem; quando for baixo o ruído da moedura, e nos levantarmos à voz das aves, e todas as filhas da música ficarem abatidas; como também quando temerem o que é alto, e houver espantos no caminho; e florescer a amendoieira, e o gafanhoto for um peso, e falhar o desejo; porque o homem se vai à sua casa eterna, e os pranteadores andarão rodeando pela praça; antes que se rompa a cadeia de prata, ou se quebre o copo de ouro, ou se despedace o cântaro junto à fonte, ou se desfaça a roda junto à cisterna, e o pó volte para a terra como o era, e o espírito volte a Deus que o deu. Vaidade de vaidades, diz o pregador, tudo é vaidade.* Ec 12, 1-8.

A figura *skhēmática* da passagem do tempo como decadência encontra neste formidável fresco cosmológico do entrópico desgaste a sua mais ‘célebre celebração’ literária e teológica. O *vanitas vanitatum* de todas as coisas e

A figura *catastrófica* da renovação *palingenética* designa, por sua vez, uma forma *kairótica* de inserção na continuidade da linha sucessória que a quebra irreversivelmente, abolindo todo o reenvio à anterioridade e tirando relevância a todo o reenvio à posteridade (que não pode acrescentar nada à plena actualidade do presente). Nela, por outras palavras, a sequência sucessória é reposta na radicalização do seu cariz de descontinuidade em poder de substituição: o presente torna-se substituto seja do passado seja do futuro, *toma o lugar* deles, a partir de uma actualidade ‘emergente’, de tão absoluta novidade e relevância, que o passado e o futuro são nela virtualmente ‘anulados’, deixam de ‘existir’, de ser activos como causalidade, como antecipação ou lembrança, ou consequências e finalidades teleológicas.¹⁰³

O agora *catastrófico* da novidade *palingenética* emergente captura o presente na sua completude de actualidade e na sua potência de origem de si mesmo, não resgatando o passado nem o sofrendo como perda, mas anulando-o, retirando ao futuro o seu poder substitutivo e completivo, relativizando-o à protração do presente na sua actualidade. A irreversibilidade do tempo manifesta-se na figura do presente catastroficamente palingenético não como direcção na linha sucessória (como facto de que o passado não pode voltar, de que a flecha não retrocede), mas como permanecer no passar, que não é atribuível à continuidade da duração, mas é dado pela instauração de uma descontinuidade que mantém o presente irreversivelmente actual, gerado por si mesmo.¹⁰⁴ A novidade *catastrófico-palingenética* é o fim da história, porque nada do que aconteceu e nada do que acontecerá tem relevância para o sentido do presente que dá origem e cumprimento a si mesmo. Figura temporal do novo início absoluto, do ano zero, da crise revolucionária de substituição de um passado ‘apagado’, seja em termos de eficácia performativa (como princípio de causalidade e como tipológica antecipação a cumprir),¹⁰⁵ seja em termos de continuidade de memória (no sofrimento

da vida humana (pó que com a morte volta à terra donde provém: *revertatur pulvis in terram suam unde erat*. Numa ideia já ilustrada em Ec 3, 19-20: *porque tudo é vaidade. Todos vão para um lugar; todos são pó, e todos ao pó tornarão: cuncta subiacent vanitati et omnia pergunt ad unum locum de terra facta sunt et in terram pariter revertentur*) tornou-se lema de um pessimismo pré-cristão tão radicado na experiência humana que ganhou um papel importante no seio da tradição cristã (apesar do seu reconhecer-se teologicamente no fim deste fim).

¹⁰³Uma exaltação programática desta figura encontra-se em R. W. Emerson: “It is the highest power of divine moments that they abolish our contritions also. I accuse myself of sloth and unprofitableness day by day; but when these waves of God flow into me, I no longer reckon lost time. I no longer poorly compute my possible achievement by what remains to me of the month or the year; for these moments confer a sort of omnipresence and omnipotence which asks nothing of duration, but sees that the energy of the mind is commensurate with the work to be done, without time.” (EMERSON: 260, in: “Circles”).

¹⁰⁴Cf. POULET 1949 para a reconstrução do papel teológico e filosófico desta figura na idade moderna.

¹⁰⁵Sobre esta diferença crucial, cf. WHITE 1999, que todavia (seguindo Auerbach) absorve *skhēma* em *typos* (desconhecendo a diferença até a nível terminológico): “The Christian *schema of the figure* [*sic! m.e.*] and its fulfillment (used by Christian thinkers to interpret the relation between Old Testament and the New, between

nostálgico, *skhēmático*, pela sua perda, sofrida como ausência, e na fruição da sua perenidade memorial), o presente-catástrofe (ruptura não necessariamente destrutiva, antes positivamente ‘emergencial’),¹⁰⁶ é presente que *fica no tempo que não passa*, no poder regenerativo do começo absoluto.

Em conclusão, se *typos* designa a permanente actualidade do presente na sua articulação sucessória (a recapitulação do presente tornado passado por parte do futuro), *skhēma* designa a sua permanente destituição enquanto actualidade (a sua condição de passado perante o futuro, o seu ser ‘substituído’ pelo que vem), enquanto a *palingénese catastrófica* designa a irreversível actualidade do presente, esvaziando a função da articulação sucessória na constituição da duração. A contradição entre estas modalidades não lhes retira relevância. A figura *skhēmática* da nossa relação performativa com o *chronos* (o *kairós* do desgaste da caducidade) está em contradição com a figura *tipológica* (o *kairós* messiânico do sarar-se da caducidade num presente que resgata o passado como actualidade, incluindo o futuro no próprio “para sempre”) e com a figura da *kairótica* disrupção da linha sucessória na instauração *palingenética* de uma novidade não gerada pelo passado, e de actualidade definitiva (não obliterável pelo futuro). Onde está o *kairós* messiânico do *typos*, acaba (passa: *παράγει*) o *kairós* da caducidade criatural do *skhēma*,¹⁰⁷ e produz-se a ruptura escatológica da

Judaism and Christianity, between this world and the beyond, between the present and the future and (in Dante) even between paganism and Christianity) is grasped by Auerbach as itself a figure that will be fulfilled in the modern idea of history. Indeed Auerbach holds that history is precisely that mode of existence in which events can be at once fulfilments of earlier events and figures of later ones. Such a schema provided him with a way of characterizing the peculiar combination of novelty and continuity which distinguished historical from natural existence. This combination was a mystery for both Aristotelian teleology and Newtonian physical science, both of which could conceive of causation as going in one direction only, from a cause to its effect and from an earlier to a later moment. The truth contained latently in the idea of God’s purpose being revealed in the schema of figure and fulfilment was that the meaning of events happening in present history is contained precisely in what they reveal about certain earlier events to which they may bear no causal or genetic relationship whatsoever. Their relationship is genealogical insofar as the agents responsible for the occurrence of the later event will have chosen the earlier event as an element of the later event’s genealogy.” (*Ib.*: 95)

¹⁰⁶É interessante realçar como esta figura temporal ganhou fôlego como paradigma interpretativo da história da ciência alternativo ao modelo evolutivo, tipológico, que descreve o seu progresso como processo linear de avanços, correcção de erros e retoma de antecipações. A partir de KUHN 1962, a apreciação da descontinuidade revolucionária dos processos de descoberta científica e tecnológica (do comportamento emergente, indeduzível dos novos sistemas de saber, *paradigmas incomensuráveis* com os anteriores) tem vindo a jogar um papel importante na reconstrução histórica. Muitas das objecções à posição de Kuhn são pertinentes, mas é um facto que as concepções historiográficas continuistas e progressistas (como aquela de WHITE 1973, 1987, 1999, moldada pela figura tipológica), privilegiam as dinâmicas de cumprimento evolutivo do antes por parte do depois, subestimando tanto a *skhēmática* dimensão de perda, destruição, própria do processo histórico, como as rupturas catastróficas, de emergência de novidades inexplicáveis na base das leis em vigor no estado anterior.

¹⁰⁷O cariz *kairótico*, e não indiferentemente *chrónico*, da figura *skhēmática* da passagem do tempo é expresso no famosíssimo terceiro capítulo do *Eclesiastes*, que realça que a transitoriedade faz do presente o “momento oportuno”, a “ocasião a não perder”, numa versão sapiencial do *carpe diem* pagão: *Tudo tem a sua ocasião própria, e há tempo para todo propósito debaixo do céu.*

catástrofe apocalíptica da abolição da condição ‘vetero-criatural’. Não é possível ter uma experiência e uma expressão simultaneamente *skhēmática*, *tipológica* e *palingenético-catastrófica* do *chronos*,¹⁰⁸ porque elas são alternativas e divergentes; só na mútua articulação destas modalidades se apresenta não unilateral a nossa experiência *kairótica* (a nossa incidência performativa no *chronos*). O reconhecimento destes dois vectores opostos da dinâmica sucessória, e do vector da alteração do seu papel em relação à duração (vectores contraditórios como descrições de um mesmo estado temporal, mas que lhe são inerentes, ilumina o facto de a nossa condição temporal ser, intrinsecamente, aporética e, por isso, a sua descrição não poder ser unitária e teoreticamente consistente, antes matizada numa heterogeneidade de ‘figuras’ que resistem à síntese conceptual.¹⁰⁹

Há tempo de nascer, e tempo de morrer; tempo de plantar, e tempo de arrancar o que se plantou; tempo de matar, e tempo de curar; tempo de derribar, e tempo de edificar; tempo de chorar, e tempo de rir; tempo de prantejar, e tempo de dançar; tempo de espalhar pedras, e tempo de ajuntar pedras; tempo de abraçar, e tempo de abster-se de abraçar; tempo de buscar, e tempo de perder; tempo de guardar, e tempo de deitar fora; tempo de rasgar, e tempo de coser; tempo de estar calado, e tempo de falar; tempo de amar, e tempo de odiar; tempo de guerra, e tempo de paz.

É interessante observar a diferença de tradução do primeiro versículo na *Vulgata* e nas várias versões portuguesas. Enquanto a tradução latina foca a passagem do tempo, tornando o texto uma assombrosa apresentação da transitoriedade como condição cósmica (*omnia tempus habent et suis spatiis transeunt universa sub caelo*), as versões portuguesas (menos poéticas e mais fieis ao original hebraico) focam a oportunidade *kairótica*: *Tudo tem a sua ocasião própria, e há tempo para todo propósito debaixo do céu*, na tradução Almeida e *Para tudo há um momento e um tempo para cada coisa que se deseja debaixo do céu*, na *Bíblia dos Capuchinhos*.

¹⁰⁸Se, do ponto de vista paulino, as figuras *tipológica* e *palingenética* da história coexistem, a sua sobreposição é contraditória, porque a perspectiva *chrónica* por elas exposta é diferente. Na história teológica e religiosa do cristianismo, a figura *tipológica* tem ofuscado a figura *palingenética*, porque fornece um modelo mais ‘confortável’ de habitar a história, viabilizando o resgate da mudança sucessória na sua recapitulação hermenêutica e redentiva. É mais difícil conjugar a urgência apocalíptica própria da figura *palingenética* com o facto (excluído na aurora do cristianismo, posto em questão por Paulo) de que a história continua na sua dinâmica sucessória de mudança, e que este continuar deve ter um sentido, não pode ser completamente ‘irrelevante’. Uma versão contemporânea desta polarização na leitura da história, que politicamente desemboca na clivagem entre revolucionarismo e reformismo, pode ser encontrada no magnífico diálogo intelectual e político cultivado por Castoriadis e Ricoeur, ao longo de muitos anos. Autor de *L’institution imaginaire de la société*, teórico da “criação histórica”, defensor da revolução, Castoriadis reivindica, *palingeneticamente*, o valor da imaginação como factor disruptivo da continuidade dos processos e das entidades sociais, na sua capacidade de “instituir” condições políticas, científicas, artísticas, radicalmente novas, não predeterminadas a partir do quadro em que emerge: o imaginário social e político pode ser *criador*, instituindo padrões de sentido de diferença revolucionária em relação a tudo aquilo que os precede, como no caso da democracia da polis ateniense e da Comuna parisiense de 1871. Pelo contrário, Ricoeur, autor de *L’idéologie et l’utopie*, recusa a ideia de todo “começo absoluto” na história, em nome do princípio hermenêutico da “retroacção”, como *tipológica* reactivação no presente das possibilidades de sentido do passado bloqueadas ou não inteiramente exploradas. Na história, não há inovação absoluta, mas progresso como tipológico aproveitamento e ampliação daquilo que já há: as novidades históricas devem ser lidas como “déformations réglées” (DIALOGUE 2016: 44).

¹⁰⁹A complementaridade contraditória destas três figuras temporais, identificadas nos textos paulinos, é recuperada em âmbito crítico por Harold Bloom, que no seu texto mais famoso (*The Anxiety of Influence*) se apropria delas como momentos constitutivos da criação poética.

Para Bloom, a frustração da ambição *palingenética* de todo o poeta, de ser o “Adão” do primeiro dia da criação artística, alimenta a melancolia e o ressentimento, a *angústia da influência*, que são motor da escrita poética. Assim a obra do efebo (a inserção *kairótica* na tradição que se produz como presente ‘messiânico’ de uma

§ 6 UMA QUARTA FIGURA TEMPORAL: A REPETIÇÃO CÍCLICA

Se as figuras paulinas do *skhēma*, do *typos* e da renovação *palingenético-catastrófica* dominam a tradição religiosa ocidental, há também uma quarta figura, universal, que articula interpretativamente a experiência do tempo. Trata-se da figura da *repetição cíclica*, que predomina em muitas culturas arcaicas. Figura central da compreensão da história individual, colectiva e cósmica na civilização grego-romana, tal como no Hinduísmo e no Budismo, a *repetição cíclica* tem uma grandiosa expressão veterotestamentaria no *Eclesiastes*, e encontra novo fôlego no “eterno retorno” nietzschiano.

“poesia forte”) articula-se em relação ao precursor (ao passado) segundo seis “revisionary ratios”, em que se destacam os vectores da *repetição kenótica* (de implementação *skhēmática* da descontinuidade substitutiva) e da *apophrades*, o regresso dos mortos (da actualização *tipológica* do passado no presente messiânico - poético -, que sempre foi inscrito nele como sua completude). Para Bloom, o efebo (a obra poética posterior: o presente em relação ao passado) é, por um lado, aniquilação disruptiva em relação ao precursor (que pretende ‘substituir’, removendo-o) e, por outro lado, o seu cumprimento tipológico (o precursor só é compreendido quando lido como antecipação do sucessor). Se, ao caracterizar a dimensão “*kenótica*” da descontinuidade sucessória, Bloom assume a referência paulina, citando (cf. BLOOM 1973: 91) *Filipenses* 2, 3-8 (a destituição *skhēmática* do presente em passado é manifestação da destituição *kenótica* da plenitude do ser), não se encontra menção explícita da matriz *tipológica* à ‘ratio’ da *apophrades*. Se é possível atribuir o desconhecimento desta ascendência a um ‘esvaziamento defensivo’ (*Ib.*: 101ss.) por parte do ‘judeu-gnóstico’ Bloom em relação a uma tradição hermenêutica excessivamente conotada do ponto de vista religioso (a interpretação figural constituindo um pilar da leitura cristã da Bíblia), é difícil recusar que a descrição bloomiana de como a obra de um sucessor redefine aquilo que a antecede, descende da caracterização paulina da ‘inversão conversiva’ da sucessão no tempo messiânico (cf. AGAMBEN 2000: 74) que se manifesta no *typos* (só na sua analogia tipológica, proléptica, com o presente, o passado é cumprido como actualidade): “For all of them achieve a style that captures and oddly retains priority over their precursors, so that the tyranny of time almost is overtuned, and one can believe, for startled moments, that they are being *imitated by their ancestors*. In this observation, I want to distinguish the phenomenon from the witty insight of Borges, that artists *create* their precursors, as for instance the Kafka of Borges *creates* the Browning of Borges. I mean something more drastic and (presumably) absurd, which is the triumph of having so stationed the precursor, in one’s own work, that particular passages in *his* work seem to be not presages of one’s own advent, but rather to be indebted to one’s achievement, and even to (necessarily) to be lessened by one’s greater splendor. The mighty dead return, but they return in our colors, and speaking in our voices” (*Ib.*: 141).

Bloom ‘pulsionaliza’ estas duas dinâmicas ‘kairóticas’ como ‘rationales’ da psique do poeta (mecanismos poiéticos da criação poética, a partir da pulsão palingenética originária), mas esta cristalização fica devedora da fenomenologia temporal reconstruída na noção de figura (como *typos* e como *skhēma*). Quão poderosa é esta matriz é confirmado pela sua emergência em contextos culturais aparentemente incompatíveis. Afinal, não é precisamente esta duplicidade figural, *tipológica* e *skhēmática*, que caracteriza também a noção derridiana de *trace*? A reconstrução geral desta derivação levar-nos-ia longe, e não pode ser desenvolvida aqui, mas um simples rastreio textual confirma-a: “Les traces ne produisent donc l’espace de leur inscription qu’en se donnant la période de leur effacement. Dès l’origine, dans le «présent» de leur première impression, elles sont continuées par la double force de répétition et d’effacement de lisibilité et d’illisibilité”: DERRIDA 1967, *E.D.*: 334. La “trace ne se rapportant pas moins à ce qu’on appelle le futur qu’à ce qu’on appelle le passé, et constituant ce qu’on appelle le présent par ce rapport même à ce qui n’est pas lui: absolument pas lui, c’est-à-dire pas même un passé ou un futur comme présents modifiés. Il faut qu’un intervalle le sépare de ce qui n’est pas lui pour qu’il soit lui-même, mais cet intervalle qui le constitue en présent doit aussi du même coup diviser le présent en lui-même, partageant ainsi, avec le présent, tout ce qu’on peut penser à partir de lui” (DERRIDA 1972: 13). O cariz “messiânico” (tipológico) da temporalidade da desconstrução, assumido por Derrida (cf. DERRIDA 1996), é ‘revertido’ no cristianismo por Jean-Luc Nancy (NANCY 2005).

Enquanto as figuras *skhēmática* e *tipológica* se destacam como interpretações opostas da passagem do tempo, as figuras *cíclica* e *catastrófico-palingenética* relativizam o primado da dimensão sucessória que é comum às primeiras duas, a favor, respectivamente, da preeminência continuista da duração e da preeminência descontinuista do sincronismo presentista. Neste caso, o tempo é apenas o presente, na sua actualidade instantânea em que a duração é reconhecida não como continuidade da sucessão, mas como coesão do presente ao todo do tempo. Ambas convergem numa comum desvalorização da irreversibilidade sucessória, esvaziada a dimensão derivativa na figura *cíclica* (em que todo o tempo é perene, porque volta sempre), e destituída como insignificante na figura *catastrófico-palingenética*, em que o antes simplesmente ‘desaparece’ e o futuro é protração da actualidade sincrónica na ruptura do presente que se gera a si mesmo.

A figura da *repetição cíclica* extrapola o padrão de continuidade eternista (sintetizável na fórmula de Platão, segundo a qual “o tempo é imagem móvel da eternidade”) não apenas da dinâmica repetitiva dos ciclos astronómicos, lunar e solar, mas também do infinitismo intrínseco à noção de presente-duração (associada ao conceito de instante como intervalo de tempo, fracção infinitamente divisível da duração). A continuidade entre tempo e eternidade que se afirma na consideração do infinito temporal próprio da duração induz a interpretação da passagem sucessória como repetitividade. Assim ¹¹⁰ induz a ‘naturalizá-la’ em inelutabilidade que esvazia o auto-governo da experiência humana, desvendando-a como ilusão (porque todo o acto é réplica iterativa de si mesmo e a consciência nele envolvida é reflexo temporalmente gerado). A *repetição cíclica* é uma figura ‘arcaica’ de relativização da autonomia individual e da experiência temporal subjectiva, dissolvidas no infinitismo eternista da duração (que absorve a descontinuidade sucessória como aparência), que se conjuga, do ponto de vista da sua transcrição narrativa, dramática e lírica, como padrão interpretativo da experiência temporal, em fórmulas expressivas de alienação, expropriação, ou de auto-dissolução na pânica fusão com a alteridade (cf., *infra*, Capítulo XII).

Marginal na tradição religiosa judaico-cristã, a figura *cíclica* tem mantido, ao longo dos séculos, um lugar inabalável na autocompreensão do homem ocidental, afirmando-se sobretudo (ao abrigo da sua relativa incompatibilidade com a teologia cristã da história na sua qualidade de compreensão ‘pré-redentiva’, ‘natural’, da experiência temporal) no seio da expressão da experiência temporal individual e da reflexão filosófica, articulando a clivagem

¹¹⁰Em conformidade com a noção nietzschiana do eterno retorno (brevemente analisada no Capítulo III), que constitui influente hipótese em grande parte da física actual.

entre governo intencional da temporalidade e dependência das condições *chrónicas* do ‘tempo da natureza’, articulando o desajuste da experiência temporal entre processamento *kairótico* e *chrónica* destituição. Figura ‘pagã’ por excelência, a figura cíclica (da repetitivade física do tempo astronómico, da repetitivade metafísica do “eterno retorno”) articula a inadequação da consciência com a sua inerência física, o fracasso parcial ou radical da transcendência *kairótica*, passível da conotação disfórica da anulação do indivíduo na impersonalidade da natureza ou da conotação atarácica da entrega à indiferença do mundo.¹¹¹

§ 7 *CHRONOS E KAIRÓS.*

PLURALIDADE E MÚTUA INCOMPATIBILIDADE DAS FIGURAS TEMPORAIS

A teologia paulina não fornece apenas três grandes modelos de interpretação da experiência temporal (aos quais acrescentámos um quarto, importantíssimo do ponto de vista da história da cultura e das religiões), mas define uma perspectiva epistemológica geral, que se caracteriza em termos de figuralidade plural, perspectivista: não há representação do tempo para Paulo, como descrição daquilo que ele é, mas figuras do tempo, exposições simbólicas cognitiva e performativamente motivadas (não arbitrárias), mas não gnoseologicamente necessárias. Em Paulo, o tempo não é *apresentado* por meio de juízos empíricos (o tempo não é ‘objecto de percepção’) ou representado por meio de conceitos abstractos (o tempo não é determinável como um todo, em juízo validável extensionalmente ou logicamente), mas é

¹¹¹Esta dimensão é evidente no *Eclesiastes*, que combina o pessimismo *skhēmático* da exposição figural da passagem do tempo como vitória da corrupção com uma perspectiva cíclica que relativiza o convite sapiencial a colher a oportunidade do presente (*Sei que não há coisa melhor para eles do que se regozijarem e fazerem o bem enquanto viverem /.../ Pelo que tenho visto que não há coisa melhor do que alegrar-se o homem nas suas obras; porque esse é o seu quinhão; pois quem o fará voltar para ver o que será depois dele?* Ec 3, 12, 22), realçando a vaidade da acção humana perante a ‘força maior’ da repetição cíclica. Enquanto o capítulo final deste texto bíblico é, como já realçado, um canto elegíaco da condição cósmica de *skhēmático* declínio, o primeiro capítulo é um hino, não menos desolado, de abandono ao *nada de novo sob o sol* da iteração cíclica, com a sua implicação ética de repúdio do valor da iniciativa individual e colectiva. A vaidade de vaidades *skhēmática* do desaparecimento é aqui vaidade de vaidade *cíclica* de ser sempre o mesmo: *Vaidade de vaidades, diz o pregador; vaidade de vaidades, tudo é vaidade. Que proveito tem o homem, de todo o seu trabalho, com que se afadiga debaixo do sol? Uma geração vai-se, e outra geração vem, mas a terra permanece para sempre. O sol nasce, e o sol se põe, e corre de volta ao seu lugar donde nasce. O vento vai para o sul, e faz o seu giro vai para o norte; volve-se e revolve-se na sua carreira, e retoma os seus circuitos. Todos os rios vão para o mar, e contudo o mar não se enche; ao lugar para onde os rios correm, para ali continuam a correr. Todas as coisas estão cheias de cansaço; ninguém o pode exprimir: os olhos não se fartam de ver, nem os ouvidos se enchem de ouvir. O que tem sido, isso é o que há de ser; e o que se tem feito, isso se tornará a fazer; nada há que seja novo debaixo do sol. Há alguma coisa de que se possa dizer: Voê, isto é novo? ela já existiu nos séculos que foram antes de nós. Igualmente em Ec 3, 15: O que é, já existiu; e o que há de ser, também já existiu; e Deus procura de novo o que já se passou.*

exposto por meio da articulação simbólica (não-conceptual) da experiência temporal em padrões diferentes e mutuamente concorrentes, cuja pertinência é estabelecida em termos teológicos, interpretativos e performativos. Do tempo não pode ser dito o que é, mas pode reconstruir-se modalidades diferentes de o interpretar e do que fazer com ele (modalidades diferentes de moldar a relativa experiência), padrões simbólicos que se tornam *figuras deste mundo*: expressões não intuitivas mas interpretativas da contingência do nosso estar, juntamente com outros, em algo que é outro.

O tempo, o mundo como um todo, apenas pode ser dito por meio de figuras simbólicas e plurais. Dele, não há imagens, representações (*Weltvorstellungen*) objectivas, ‘verdadeiras’, porque a nossa experiência do tempo é caracterizada por dimensões complementares e incompatíveis, igualmente motivadas mas incompatíveis, que se deixam formular apenas numa determinação unilateral, exclusiva daquilo que a contradiz.

Figuras, não conceitos, porque articulações simbólicas da indeterminabilidade lógica das modalidades de experiência que interceptam numa específica dimensão aporética, são o instante, figura de convergência e contradição entre duração e sucessão; a periodicidade, figura da convergência contraditória entre continuidade e descontinuidade, finito e infinito; o fim – nomeadamente a morte, fim do que é vivo como peculiar modalidade temporal - e o sem fim - a eternidade -, figuras temporais essenciais da inserção performativa no *chronos* e da articulação do *chronos* como *kairós* no *aiōn*; a presença, como aporético foco de convergência (na actualidade) e divergência diferenciadora (no presente) entre tempo e espaço.

Todas elas são figuras temporais (postulados, tão inconhecíveis como necessários), tal como o ponto, a linha e o plano são figuras geométricas (*σχήματα*). Não diferentemente destas, que condensam em postulados a ponte, sempre em construção, entre experiência espacial e abstracção cognitiva (de natureza indecível, sendo indemonstrável se se trata de intuição ou de artifício construtivo), as figuras temporais articulam a nossa experiência temporal em *formas semânticas* (algo que articula o conteúdo da nossa experiência sem o explicar e determinar, sem o tornar ‘conhecido’: instante, período, presença, são algo a que nos referimos no nosso quotidiano comércio com o tempo, sem efectivamente sabermos o que é), que podem ser organizadas em conteúdos proposicionais diferentes, eventualmente incompatíveis.

Um estado de tempo, um período, não pode ser, simultaneamente, *descrito*, *representado*, como duração e sucessão;¹¹² a permanência e a mudança devem ser pensadas como incompatíveis mas também como condição de possibilidade uma da outra; o instante só pode ser descrito como intervalo ou como limite, mas precisamos de o conceber como os dois; o presente define-se cognitivamente em função da presença (a actualidade temporal da experiência é garantida pela coesão com a referência extensional da sua significação), mas não a determina: presente e referência extensional divergem na sua interdependência. A mútua incompatibilidade das figuras, das formas semânticas que condensam as condições básicas da experiência humana do tempo, fragmenta a sua representação em descrições cuja coesão é mantida pelo horizonte comum, *chrónico* e *kairótico*.

Quem pretenda abolir o *kairós* (o conjunto das interacções e figuras, dos processos performativos e dispositivos simbólicos que constituem a experiência humana, histórica, do tempo) como ilusão subjectiva, nega (mistificando-a) a incidência da representação *kairótica* no *chronos* (o próprio facto de haver descrição, enquanto incidência performativa da intencionalidade do sujeito - que se articula em acontecimentos históricos, processos intersubjectivos e funcionais, categorizações cognitivas e semióticas da extensionalidade). Quem pretenda eliminar ou desqualificar o *chronos* como mistificação objectivista-empirista (na tradição do idealismo consciencialista e historicista, da analítica existencial heideggeriana, do deconstrutivismo)¹¹³ nega a inadequação da própria descrição (na sua contraditoriedade) e

¹¹² A noção de período tem a tarefa paradoxal de introduzir descontinuidade numa continuidade (circunscreve uma parte num todo) para extrapolar a continuidade da duração na descontinuidade da sucessão (circunscreve o todo de uma parte): quando falo de um período da minha vida, secciono o todo da minha existência para realçar a continuidade que na sucessão dos acontecimentos faz desta parte um todo. Periodizar é compor a sucessão em duração, descompondo esta em sucessão. Por isso, a periodização é sempre instável e ‘arbitrária’, em conflito permanente com a *cronologia* que pretende estabelecer (noção que oculta, mas não cancela, a natureza kairótica da contagem histórica do *chronos*), exemplar da não coincidência entre *kairós* e *chronos*.

¹¹³ Radicalismo que afecta mais o *jeu d'école* da vulgata dos alunos que o mestre. Ao pôr em questão a extensionalidade extra-semiótica, Derrida é mais subtil do que os seus epígonos. A sua desconstrução da presença é uma “negação da afirmação”, equivocada por muitos leitores (admiradores como detractores) como “afirmação da negação”. Derrida nunca subescreveria, por exemplo, o dualismo ontológico primário postulado por Paul de Man, no seu, justamente, célebre ensaio “The Rhetoric of Temporality” (in: DE MAN 1983: 187-228), quando contrapõe “world” e “language”, “self” e “non-self”, “organic time” como estado de “inautenticidade” e “authentic temporal predicament” “revelado” pela literatura, como ‘entidades’ alheias e não relacionáveis (o conhecimento ganha a nível de linguagem literária, na sua declinação irónica e alegórica, revela-se inaplicável ao mundo empírico): “The reflective disjunction not only occurs by means of language as a privileged category, but it transfers the self out of the empirical world into a world constituted out of, and in, language – a language that it finds in the world like an entity among others, but that remains unique in being the only entity by means of which it can differentiate itself from the world. Language thus conceived divides the subject into an empirical self, immersed in the world, and a self that becomes like a sign in its attempt at differentiation and self-definition.” (DE MAN 1969: 213) “It becomes a conflict between a conception of the self seen in its authentic temporal predicament and a defensive strategy that tries to hide from this negative self knowledge.” (Ib.: 208) “The prevalence of allegory always corresponds to the unveiling of an authentically

a sua dependência ‘carnal’ (exterior) expressa na inscrição extensional de toda a articulação experiencial (a “passividade” manifestada pela condição temporal, que ultrapassa a sua inscrição intencional como conteúdo de experiência e a sua inscrição textual como processo do sentido). Qualquer tentativa de reduzir a condição temporal ao conteúdo intencional, sem referência extensional (mera articulação subjectiva, histórica, simbólica - produto da consciência, dos sistemas sociais, da linguagem, dos códigos semióticos) esquece que a possibilidade intencional desta articulação, de qualquer exercício performativo e textual de produção e transmissão do sentido, está ancorada num sujeito cuja auto-representação não pode excluir a extensionalidade de um corpo sujeito ao *chronos*. A nossa intencionalidade performativa, na sua dependência da nossa extensão corpórea está aí a dizer que envelhecemos, morremos, passamos e duramos ao mesmo tempo, e estas dimensões contraditórias são inseparáveis na facticidade do nosso estar no mundo como corpos (e na mediação das próteses materiais que a intencionalidade se dá para ultrapassar as próprias limitações corpóreas: símbolos, livros, textos, obras, produtos, *corpora* de significantes, instituições e tradições - mecanismos que não funcionam sem a presença extensional do significante). Na própria contraditoriedade, a condição espaço-temporal representa o indeconstrutível (em termos derridianos),¹¹⁴ em relação à diferenciação das modalidades de simbolização (religiosa e mítica, artística, filosófica, científica, etc.).

temporal destiny” (*Ib.*: 206). “The act of irony, as we now understand it, reveals the existence of a temporality that is definitely not organic, in that it relates to its source only in terms of distance and difference and allows for no end, for no totality. Irony divides the flow of temporal existence into a past that is pure mystification and a future that remains harassed forever by a relapse within the inauthentic. It can know this inauthenticity but can never overcome it. It can only restate and repeat it on an increasingly conscious level, but it remains endlessly caught in the impossibility of making this knowledge applicable to the empirical world.” (*Ib.*: 222) “The ironic, twofold self that the writer or philosopher constitutes by his language seems able to come into being only at the expense of his empirical self, falling (or rising) from a stage of mystified adjustment into the knowledge of his mystification. The ironic language splits the subject into an empirical self that exists in a state of inauthenticity and a self that exists only in the form of a language that asserts the knowledge of this inauthenticity. This does not, however, make it into an authentic language, for to know inauthenticity is not the same as to be authentic.” (*Ib.*: 214)

¹¹⁴Para Derrida, o espectro do inatingível pelo gesto redutivo-negativo da desconstrução, inclui as ideias ético-políticas de justiça e de perdão (DERRIDA 1994 e DERRIDA 2000), mas abre-se, também, à geografia teórica do que está além da significação e denominação (DERRIDA 1993, *S.N.*), na elaboração do conceito platónico de *khôra* (DERRIDA 1993). A noção originária do território *extra-moenia*, que faz parte da *polis* sem estar sujeito à jurisdição da cidade (que faz parte da *polis* sem se identificar com ela), é generalizada no *Timeu* ao designar o espaço-matéria como o indeterminável, como o começo (*arché*), do qual nada pode ser deduzido (porque se trata de um antes não racional, mas factual), condição de possibilidade do que é (e que, por isso, nem é, nem não é), no seu ser “intervalo” entre o sensível e o inteligível. *Khôra*, em Platão (e Derrida) não é propriamente espaço (que é algo de determinado como parte da experiência), mas aquilo que *dá espaço* ao que é. Se o indeconstrutível é o limite inultrapassável que marca a abertura daquilo que nos transcende, *khôra* será, ao lado de messianismo, o nome que Derrida dá às “duas fontes” do religioso (cf. DERRIDA 1996).

A pluralidade das figuras está enraizada na contraditoriedade das dinâmicas que formam o jogo complexo, não raramente conflituoso, da nossa experiência temporal. As figuras completam-se ao contradizer-se, e nenhuma pode reivindicar a exclusividade. Como indica o Pastor do *The Winter's Tale* shakespeariano, sublime variação sobre o jogo da cabra cega que o tempo joga connosco, a quem nos apresenta uma perspectiva podemos sempre replicar: *Heavy matters, heavy matters! But look thee here, boy. Now bless thyself: thou met'st with things dying, I with things new-born.*

Em relação ao tempo, nenhuma descrição proposicional geral pode, por isso, ter consistência. Contudo, o discurso racional não colapsa, porque a condição temporal nele inscreve como evidência a opacidade ‘carnal’ de figuras, formas semânticas, que não se deixam racionalizar em abstracção conceptual. A literatura é a forma de discurso que, mais profunda e livremente, deixa emergir esta opacidade figural da condição temporal. Não há, por isso, ‘discurso’ do tempo que possa renunciar à potencialidade expressiva e interpretativa, à sombra, das figuras poéticas - líricas, dramáticas, satíricas, narrativas e linguístico-retóricas.

Se o processamento da temporalidade pela figuralidade dramática e narrativa tem sido amplamente explorado pela crítica, menos evidente (porque não sistematizável em padrões estruturais de cariz quasi-gramatológico)¹¹⁵ mas não menos relevante, é a sua articulação na figuralidade lírica. Precisamente, a esta forma de escrita, explorada a partir da obra de Emily Dickinson, será dedicada a nossa análise. A exposição das contradições, das clivagens que fragmentam a experiência temporal em aspectos interceptáveis simbolicamente como figuras, inviabilizando a possibilidade de a recompor conceptualmente num todo, encontra na escrita lírica um campo favorável, graças à sua dupla fidelidade, à inerência à experiência perceptiva e à experiência interior.

Assumindo que, como tentaremos evidenciar ao longo da análise que se segue, a escrita lírica, definida não como género literário, mas como concentração da figuralidade lírica (que pode transmigrar entre géneros literários), se caracteriza por uma articulação simbólica da experiência interior por meio da experiência perceptiva, frequentemente realizada activando os recursos do uso retórico da linguagem, a atenção à sua matriz temporal, nas suas dinâmicas, nas suas condições e contradições, torna-se fulcral. A complexidade da experiência temporal torna-se, por outras palavras, conteúdo e veículo expressivo

¹¹⁵A reconstrução das arquitecturas estruturais de tratamento do tempo na narrativa é um dos capítulos mais frutuosos da narratologia; para uma introdução geral a uma bibliografia imensa, cf. GENETTE 1983. É sintomático que, uma obra dedicada à *Temporalidade* na Literatura (WEST-PAVLOV 2013), relegue a análise da escrita lírica ao papel anedótico de citações ocasionais.

incontornável da modalidade de expressão interpretativa da condição humana que é a figuralidade lírica.

§ 8 NOTA TERMINOLÓGICA

A terminologia relativa à noção de tempo é tão densa, científica e filosoficamente, que é impossível dar aqui conta de toda a sua complexidade. Por questões de clareza adopto as seguintes convenções: *chronos*, designa o ‘tempo objectivo’, ‘natural’, noção a que fazem referência a ciência e a tecnologia social como extensionalidade irreductível à experiência que incide nela (eventualmente codeterminada por ela, como resulta assente no horizonte de facticidade quântica, mas não dissolúvel nela). *Kairós*, é a incidência performativa e simbólica (por parte de indivíduos, sistemas sociais, códigos semióticos) de experiências e processos pessoais, históricos e culturais no *chronos* (incidência performativa cuja efectividade é, eventualmente, posta em questão pela ciência e pela filosofia). *Aiōn*, é o tempo da vida como horizonte intranscendível, e, por isso, concebido como eterno, da nossa autocompreensão: pensar-se como sujeito é pensar-se como vivente e, por isso, como eterno (saber-mos mortais, destinados à destituição a objectos,¹¹⁶ está em contradição insanável com a nossa autocompreensão performativa).¹¹⁷ *Temporalidade*, é o conjunto destas dimensões temporais (*chronos*, *kairós*, *aiōn*), a sua articulação, que encontra expressão multiforme nas interpretações religiosas, filosóficas, científicas, literárias e, mais em geral, artísticas, da experiência humana do *tempo*.

¹¹⁶“Wir wissen, daß, was wir auch wissen und wissen werden, ein «Seufzendes», ein «in Wehen liegendes» ist, ein von seinem Ursprung gelöstes *Ding*, ein *Relatives*, das von Absoluten durch einen Abgrund getrennt ist. Denn indem wir etwas wissen, wissen wir es als Ding, als Relativum. Und eben dies ist seine Geschaffenheit. Und eben diese Geschaffenheit ist die Ursache seines «Seufzens», seines «im Wehen Liegens». Wir wissen, daß alles Geschaffene, alles was in der Zeit ist (und von dem, was nicht geschaffen, nicht in der Zeit ist, haben wir kein Wissen !), sein ewiges Sein als ewige Zukunft ungeboren in sich trägt, gebären möchte und - in der Zeit nie gebären wird « (BARTH 1918, 320-321).

¹¹⁷Por isso, Kant apresenta a eternidade (formulada em termos de imortalidade da alma, de permanência do sujeito) como uma ideia necessária da razão prática, recusando a sua pertinência teórica, na base do princípio filosófico - tão tradicional como problemático, como veremos -, da inadmissibilidade dos infinitos actuais.

II. SECÇÃO

A APORÉTICA CONVERGÊNCIA ENTRE DURAÇÃO E SUCESSÃO

II.I.

PERMANÊNCIA vs. MUDANÇA

II. CAPÍTULO

PARA SEMPRE É DECÍDUO

No mapa do saber há um arquipélago de geografias ‘realistas’ (no sentido de anti-relativistas) que são hoje avaliadas pela maioria dos titulares de direito de voto na matéria como profundamente ideológicas no seu postulado central de uma alegada necessidade de tentar “compreender” - as coisas, os textos, os seres humanos, como indivíduos e como colectividades -, numa tentativa eventualmente perenemente fracassada, mas de que não se pode, contudo, abdicar. A palavra “compreender” implica semanticamente um pressuposto de verdade hoje em dia amplamente desacreditado, porque a ideia de que *há* qualquer coisa, em relação à qual conseguimos desenvolver um relacionamento cognitivo que se define em termos de verdade (do conhecimento do que é) é, por razões e pontos de vista diferentes, mas nisto convergentes, para muitos, um preconceito pré-crítico, pulverizado pela reflexão filosófica, pelo menos a partir de Nietzsche. E mesmo quem não tenha dificuldade em ser ‘realista’ em relação ao ‘real’ (isto é, em admitir que não há sobrevivência individual e colectiva sem postular como válido o quadro de “certezas” wittgensteinicamente reconstruível como sentido comum: o facto de que o *fazer* algo da, na natureza e da/na sociedade é um *saber* delas) terá todavia grande dificuldade em ser realista em relação ao ‘não-real’ dos textos, em admitir qualquer forma de *saber* (de certeza ‘cognitiva’ intersubjectivamente validável) no campo da literatura. Um agnosticismo tão subtil quanto profundo perante a possibilidade de definir generalidades cognitivas pode ser talvez caracterizado como o aspecto que unifica a pulverização metódica de leituras própria do pluralismo do horizonte crítico actual, governado pela convicção de que sobre os textos se trabalha de uma forma expressiva, filológico-retórica e emancipatório-intervencionista: por meio dos textos (próprios e alheios) exprimimos quem somos; identificamos e desconstruímos modelos culturais, sociais e políticos; fazemos intervenção militante na realidade (tentamos mudá-la – do ponto de vista prático ou cognitivo). O ‘programa’ é, nesta linha, ou um abstencionismo teórico em relação a qualquer programa (no aproveitamento de todos, para se abandonar leibnizianamente à proliferação infinita das verdades pontuais dos textos enquanto mónadas reticularmente relacionadas, mas incomensuráveis), ou a enunciação desconstructiva da

impossibilidade de qualquer programa, ou, enfim, a denúncia (de cariz pós-colonial e emancipatória em relação às minorias) dos programas tradicionais como mecanismos de poder, instrumentos de opressão e repressão (desconstrução e *cultural studies* são afinal mais afins do que a sua oposição radical sugere, ao identificar a crítica literária como técnica de diagnóstico - eventualmente também de terapêutica -, de descodificação dos produtos literários como ‘sintomas’ de mecanismos - retóricos e linguísticos ou sociológicos, históricos e de género – a vários títulos enfermos).

Bastante diferentes são as paisagens daquelas geografias realistas que se encontram na periferia do mapa. Quem olhe o mundo a partir destas janelas considera culturalmente interessante, mas não suficiente, diagnosticar o texto como sintoma (político, psicanalítico, retórico). Também não lhe chega pesquisar o que o texto faz em relação a si e a outros (num horizonte de *Rezeptionstheorie*, com a sua radicalização da anterioridade envolvida no círculo hermenêutico, na predominância de um momento pós-interpretativo que relativiza o *hic et nunc* do texto no perspectivismo das suas recepções). Este tipo de intérprete procura não se enredar em percursos solipsísticos ao longo de textos que seriam incapazes de comunicar uns com os outros e com o leitor fora da cápsula temporal de um encontro perpetuamente exclusivo. Quando lê, interroga-se antes de mais sobre o que há no texto e o que faz dele não só literatura (de um ponto de vista fenomenologicamente descritivo) mas, mais do que isso, poesia (de um ponto de vista normativamente estético). Verdade da leitura (compreensão efectiva do que está escrito) e valor de poesia do texto¹¹⁸ são para este intérprete critérios heurísticos e normativos de procedimento e avaliação da prática crítica, se esta quiser ser produtiva aprendizagem e não simples espelho do leitor.

Contudo, como a história da crítica literária amplamente mostra, a trivialidade destas bem-intencionadas ambições (compreender e avaliar aceitavelmente, correctamente, consistentemente – qual destes termos será o mais adequado na antiga guerra da validação epistemológica?) nunca é prova suficiente a seu favor. A petulância hermenêutica em querer *entender e julgar* (numa transitividade partilhável) os textos literários, a obsessão totalmente “old fashioned” com universais programáticos (como “verdade e poesia”, pertinência

¹¹⁸Numa distinção que é mais fácil enunciar do que fundamentar, como na atormentada elaboração teórica sobre este ponto pelos expoentes do “New Criticism”. Se a convicção “That literary criticism is a description and an evaluation of its object” é apresentada por BROOKS 1951:84 como um “artigo de fé”, a sua discussão está permanentemente à beira da auto-refutação, porque a abordagem formalista aparece dificilmente conciliável com uma ambição esteticamente avaliativa (“Should all criticism, then, be self effacing and analytic?”). Para uma análoga tensão entre objectivismo formalista e normativismo avaliativo, cf. WIMSATT 1854: 221ss., “The Domain of Criticism”.

cognitiva da crítica e qualidade estética da literatura - se for legítimo dizer que poesia é toda a boa literatura) não chegam para fazer um argumento. A exigência pragmaticamente incontornável da validade das próprias afirmações (seja ela verdade dos juízos teóricos, justeza dos juízos práticos, universalidade não objectiva dos juízos estéticos) choca sempre de novo com o reconhecimento da sua falibilidade: as certezas são a prazo, porque quando não completamente confutadas, resultam contudo sempre de novo corrigidas, redimensionadas, relativizadas, alteradas, renovadas, naquele potencialmente infinito e interminável jogo das interpretações que é lei temporal da razão hermenêutica no seu historicismo. Fora das ‘consistências intemporais’ da lógica e da matemática (cujo estatuto de verdade é pelo menos questionável, podendo tratar-se unicamente de constructos sintagmáticos coerentes, sem alguma consistência referencial) e das leis (físicas, químicas, biológicas) da natureza (cuja consistência se alimenta de um reduativismo abstractivo-explicativo tão selectivo ao reduzir o conteúdo em objecto de uma estratégia manipulativa, que se põe a pergunta se aquilo que fica de fora seja demais para as chamar ‘verdadeiras’ e não simplesmente eficazes), quem pode reivindicar o estatuto da verdade e/ou validade para o corpo de saber de uma disciplina, de um texto, de um exercício interpretativo, cognitivo, avaliativo pontual? Um olhar ao curso histórico da luta humana para alcançar o “saber” (além das abstrações da lógica, do cálculo e das leis falsificáveis da experiência) evidencia que a compreensão, o conhecimento e a avaliação são, a prazo, transeuntes, sempre de novo ultrapassados.¹¹⁹

Donde nasce, então, esta in-suprimível exigência de algo que é inalcançável? Como podemos conceber algo (o *para sempre*) que de facto não é dado? Contudo, se se tratasse de uma simples ilusão, de uma construção fictícia, como poderia esta ideia ser pragmaticamente produtiva, como instância regulativa que discrimina diferenças vinculativas (afinal achamos sempre poder julgar que algo é falso, eticamente errado, esteticamente inválido, mesmo sem saber justificar o nosso juízo)? Como qualificar, então, o estatuto paradoxal de uma ideia que é condição pragmática de possibilidade do juízo cujos conteúdos a contradizem?¹²⁰ E como

¹¹⁹A dificuldade de conciliar a abordagem formalista-analítica com a pretensão estético-avaliativa vai lado a lado, no *New Criticism*, com a dificuldade de conciliar instância normativa (analítica e avaliativa) e perspectiva histórica. Cf. WIMSATT 1954: 253, “History and Criticism. A Problematic Relationship”; BROOKS 1947: 215ss., “Criticism, History, and Critical Relativism”.

¹²⁰A necessidade de contornar esta contradição entre condições de possibilidade pragmáticas da enunciação e seus conteúdos proposicionais (um caso paradigmático de *elenchos*, contradição auto-refutativa identificada e valorizada por Sócrates como critério de validação da argumentação, cf. VLASTOS 1994) está na base da construção de uma teoria da racionalidade pragmática, vinculada a critérios normativos universais de validação do discurso, por parte da “teoria do discurso” dos filósofos alemães J. Habermas e K. O. Apel. Sobre o papel fundador do *elenchos*, cf. APEL 1995.

qualificar os falíveis e sempre de novo falsificados percursos de compreensão pelos quais temos ‘inevitavelmente’ que enveredar, sem evidências, sem alcances finais, a não ser, provavelmente, como pontos de partida para algo de novo? Será que apenas há *percursos interrompidos* (*Holzwege*, como tão bem dizia o mago negro da Floresta Negra), que sem nos conduzir até ao destino, nos levam para a frente, nos doam curtos deslumbres partilháveis (caminhos da compreensão por princípio nunca o são a sós, como explicou igualmente bem o feiticeiro celeste das pastagens alpinas, ensinando-nos que tudo o que fazemos é jogo - e quem não joga, ou mente, ou é doente e não sobrevive)?

§ 9 A APORIA COGNITIVA DA EXPERIÊNCIA NUM OXÍMORO POÉTICO

A contradição gnoseológica entre permanência e caducidade do juízo, entre as suas condições pragmáticas e os seus conteúdos, confronta à partida todo o trabalho de interpretação e avaliação crítica com a pergunta impossível sobre o seu alcance e a sua permanência, na tentativa necessária de ultrapassar o impasse autodestrutivo a que o reconhecimento historicista da transitoriedade e relatividade de todo o saber pode levá-lo. Uma resposta a esta pergunta não simplesmente metodológica, mas mais radicalmente epistemológica, é devida ao destinatário – e, previamente, a si mesmo. Por isso, não é escolha casual, mas devida, começar uma análise das figuras líricas da temporalidade nos poemas de Dickinson por um texto que aborda exactamente este problema, questionando auto-reflexivamente a própria pretensão de sentido:

*Summer has two Beginnings —
Beginning once in June —
Beginning in October
Affectingly again —*

*Without, perhaps, the Riot
But graphicer for Grace —
As finer is a going
Than a remaining /Face —*

Departing then — forever — *next
Forever — until May —
Forever is deciduous* *recurrent
Except to those who die —*

Afinal, se *nada é para sempre na vida breve* das coisas terrenas, se o “*para sempre é caduco*” dando-se como sujeito racionalmente impossível (sujeito de que pode predicar-se só de modo auto-contraditório, na falsidade da antilogia que se manifesta na aplicação sintética, experiencial, da categoria formal postulada pelo pensamento - em termos kantianos, como propriedade analiticamente verdadeira, mas sinteticamente falsa), nada é verdadeiro.¹²² O oxímoro poético, que formula uma daquelas falsidades auto-refutadoras próprias do não-sentido de um ponto de vista lógico (porque é contradição lógica predicar duma propriedade a propriedade contrária), faz todo o sentido do ponto de vista da experiência (no *a posteriori* dos conteúdos o *a priori* dissolve-se em ilusão, como sempre predicaram os empiristas contra os racionalistas): a verdade, na sua pretensão meta-histórica, é denunciada como mentira pela perpétua corrosão que é o “depois”.

O oxímoro poético do verso de Dickinson não formula assim um paradoxo qualquer, mas acerta no coração metafísico do mundo ocidental: reconhecer decídua a ideia de permanência (no sentido de *perdurance* sem fim, de incondicionado meta-temporal – *tenseless* -) é um *nonsense* lógico, mas, todavia, experiencialmente irrefutável, porque a experiência é ilógica, auto-refutadora, insensata. A experiência, que diz não poder haver verdade, é verdadeira. Nesta contradição em que o conhecimento empírico nega as próprias condições de possibilidade, a história do pensamento ocidental debate-se numa inquietude permanente, que a poeta sintetiza num aforismo inesquecível, porque incarna a legitimidade da contradição no momento em que não a oculta nem a nega – antes a enuncia em voz alta -,

¹²¹As versões da lírica discutida neste ensaio coincidem substancialmente nas edições Johnson e Franklin, divergindo só na transcrição de uma palavra (*graphicer* em Franklin, que mantém a *grafia* do manuscrito, corrigida em *graphicker* por Johnson) e na disposição métrica: uma quadra e uma oitava em Franklin, três quadras em Johnson (escansão que adopto, por me parecer mais coerente com o conjunto textual). O manuscrito (“in pencil on a leaf of stationery on which ED had written «Lunch for Tizzie -» (A362)”, FRANKLIN 1988) apresenta duas variantes significativas : *next* em vez de *then* no verso 10 reforça a conotação de descontinuidade sucessória, a dimensão de ruptura do devir que se manifesta na partida; *recurrent* em vez de *deciduous* no verso 12 implica uma ciclicidade que atenua o ‘drama do fim’, o torna menos sombrio, mas por isso retira força apotegmática ao verso.

¹²²A ligação entre verdade e perenidade é afirmada, *ex negativo*, por Nietzsche. Cf. um dos *Fragments* de 1881 dedicados à questão da temporalidade: “Die Unwahrheit muß aus dem «eigenen wahren Wesen» der Dinge ableitbar sein: das Zerfallen in Subjekt und Objekt muß dem wirklichen Sachverhalt entsprechen. N i c h t die Erkenntniß gehört zum Wesen der Dinge, sondern der Irrtum. Der Glaube an das Unbedingte muß ableitbar aus dem Wesen des esse, aus dem allgemeinen Bedingtheit sein! Das Übel und der Schmerz gehören zu dem, was wirklich ist: aber nicht als dauernde Eigenschaften des esse. Denn Übel und Schmerz sind nur Folgen des Vorstellens, und daß das Vorstellen eine ewige und allgemeine Eigenschaft alles Seins ist, ob es überhaupt dauernde Eigenschaften geben kann, ob nicht das Werden alles Gleiche und Bleibende ausschließt, außer in der Form des Irrthums und Scheins, während das Vorstellen selber ein Vorgang o h n e Gleiches und Dauerndes ist? - Ist der Irrthum e n t s t a n d e n als Eigenschaft des Seins? Irren ist dann ein fortwährendes Werden und Wechseln?” (NIETZSCHE, N.F., 11[321]: 566-567)

mas ao mesmo tempo a repele: reconhece a necessidade de se medir *contra* ela, confrontando-a na luta impotente, mas não inócua, da poesia. Se o absurdo lógico de haver um fim do sem fim nos parece plausível do ponto de vista existencial, então há contradição entre consciência e mundo (entre as leis do pensamento e a realidade), que põe em crise tudo o que somos e pensamos, e não pode ser contornada, tem que ser enfrentada. Todo o poema é um combate nocturno contra o anjo (contra o absurdo que paira no mundo como alteridade insolúvel, de graça ou de perdição, à nossa identidade), de que ninguém sai a ganhar, de que o homem sai ferido e deficiente (coxo, perdendo *para sempre* a integridade do seu ser) mas com um nome novo em que se dizer, um nome que marca o seu segundo começo (começo não biológico nem histórico – de *Graça mais nítida - graphicer for Grace* -). Todo o poema é um *agon* (como afirma Bloom). Não só com os seus precursores, mas com as contradições insolúveis da condição humana, aquele *Tumulto (Riot)* pelo qual somos sempre de novo afectados – *Affectingly again* -, com que os precursores já se confrontaram e os efebos voltarão a confrontar-se, pois todo o homem deve combater por si esta luta (*até - until* - ao novo dia, na curta noite que é dada a cada um de nós), luta em que o nome do adversário nunca é revelado, não se deixa verbalizar como solução, e só é verbalizado aquilo em que o homem se torna ao enfrentá-lo (Israel: aquele que combateu - Gn 32, 23-33).

O que importa aqui realçar é que o oxímoro poético que, à primeira leitura, condena qualquer aspiração à verdade, é, de facto, parte de um texto que é uma luta contra a contradição que enuncia. O poema não a resolve (não ganha o combate: a vida é trágica, e a poesia é só uma das formas de o exprimir), mas a sua luta é exemplificação da importância de ir à noite à beira da torrente e combater, de não se resignar a ficar aquém do vau, na pulverização monádica da desistência (se nada dura, nada vale universalmente, só posso envolver-me em “eus”, nós, em experiências pontuais, particulares, incomensuráveis no solipsismo dos indivíduos e de comunidades endogâmicas).

§ 10 A CONTRADIÇÃO ENTRE PERMANÊNCIA E TRANSITORIEDADE

O conteúdo proposicional deste texto é rapidamente parafraseado. Ao longo do ano são dois os Verões: o que começa em Junho e o que começa em Outubro (o “Indian Summer” americano, o Verão de S. Martinho europeu). O segundo é bem mais curto e menos intenso do que o primeiro, mas a consciência da sua transitoriedade leva-nos a apreciá-lo mais, sensibilizando-nos para a sua graça fugidia. Quando o Verão acaba, faz-nos tanta falta que a

sua ausência parece não ter fim, contudo para quem vive não há longo, interminável Inverno que para sempre dure: para ele o Verão regressa em Maio - o Inverno fica só para quem parte, para quem morre.¹²³

O sentido da lírica dickinsoniana excede todavia amplamente esta paráfrase do seu conteúdo proposicional, numa riqueza semântica ulterior veiculada pela arquitectura figural (relativa aos conteúdos semânticos e à estrutura fonética, lexical, gramatical e sintáctica), produzida lírica e retoricamente (isto é, numa moldagem pontual da unidade textual, por meio da construção lírica da imagética produzida conjuntamente com uma complementar implementação e transgressão das regras convencionais – proposicionais e pragmáticas - da língua,)¹²⁴ que a interpretação procura reconstruir e ‘tra-’, ‘reduzir’, numa das muitas paráfrases por ela geradas.¹²⁵

Temos aqui três quadras de trímetros iâmbicos de cadência alternativamente feminina e masculina (como o septenário que se abrevia em senário), num esquema de alternância conhecido por “Seven and sixes”, ocorrente na tradição hinológica protestante, com rimas alternadas no segundo e quarto versos. O ritmo sincopado destes versos curtos (acentuado pelo fraseado assindético e elíptico de Dickinson, que, como ela sublinha num poema, em geral prefere deixar falar a sintaxe, mandando calar a gramática: *Tell Him - I only said the Syntax -/ And left the Verb and the pronoun - out -*, F277/J494¹²⁶) é o cariz formal da focalização temática do poema nos momentos temporais pontuais, de viragem (começos e despedidas, *Beginnings* e *Departing*), e no seu choque com a permanência do sem fim (o *Para sempre*), que é relativizada por eles como um *ficar* (*remaining*) enfadonho, menos excitante do que o calafrio, doloroso e cortante, do *partir* (*going*).

¹²³“You say winter was long. We thought so, too, but it went by - Call nothing long, Katie, that stops!” (*Carta 317*, para Catherine Scott Turner Anthon. Primavera de 1866?)

¹²⁴ Sobre a peculiaridade ‘semântica’ do discurso poético, cf. GENETTE 1969: 123ss. e as diferentes contribuições em SÉMANTIQUE (em particular COHEN 1970).

¹²⁵ A célebre disputa sobre a possibilidade da paráfrase na crítica da poesia (com as posições antitéticas exemplificadas por WINTERS 1937 e BROOKS 1947 (e em termos bastante diferentes por P. de Man) da defesa da sua necessidade – são poesia apenas os textos que podem ser parafraseados - e da sua impossibilidade - a autêntica poesia não pode ser parafraseada - não tem em conta a distinção entre paráfrase do conteúdo proposicional e do conteúdo semântico veiculado pela arquitectura figural (não apenas linguístico-retórica, mas também lírica e satírica, e eventualmente dramática e narrativa). A possibilidade e necessidade da paráfrase do primeiro é complementar ao facto que do segundo, por princípio, não pode haver uma única paráfrase válida, mas muitas (todas tão necessárias quão inadequadas).

¹²⁶ O melhor estudo das peculiaridades estruturais da idiossincrática gramática de Dickinson é MILLER 1987, que identifica cinco categorias que subsumem os padrões destes desvios sistemáticos (compressão; disjunção; repetição; estratégias sintácticas como hipotaxes, parataxes, negação e contraste, duplicação sintáctica; elementos de discurso como coloquialidade, e dicção e sintaxe “femininas”).

A preeminência experiencial desta dimensão de pontualidade temporal (enquanto ruptura da continuidade no instantaneísmo *catastrófico* de todo o presente) é enunciada desde o primeiro verso na afirmação surpreendente (na sua anomalia semântica) de que o Verão não tem um só início, mas sim dois. Dois começos que se multiplicam em três na reverberação poliptótica do substantivo *Beginning*, que ‘fecha’ o primeiro verso e abre o segundo numa anadiplose prolongada anaforicamente no terceiro verso. Uma simples iteração lexical produz um efeito de clímax ‘espasmódico’¹²⁷ graças à complexidade da sua construção retórica¹²⁸ e é contrastada (mas não confutada) pelo perfeito paralelismo desta arquitetura na terceira quadra em relação à palavra *forever*. Aqui, a sua tríplice iteração, igualmente anadiplósica e anafórica, é, todavia, jogada numa linha inversa de deflação anti-climática: o *Forever* esvazia-se progressivamente na iteração – do absoluto da sua enunciação no primeiro verso, passando pela relativização própria de lhe descobrir um prazo (*até Maio*), até à negação radical da sua essência em *decíduo*.

Na sua ascensão climática, a celebração do triunfo do começo na primeira quadra (condição de possibilidade daquele *Afectar novamente* que é a forma própria da vitalidade) redimensiona por oposição a pretensão de perpetuidade do *Para sempre*, que na sequência anti-climática da sua destituição progressiva é relegado à lei da morte. Não há *Para sempre*, *Excepto para aqueles que morrem*, o que não é mais que outra forma de dizer que não há *para sempre* se não como o *Nunca mais* que define o *Partir-Morrer* (*Departing*). Se a primeira quadra se fecha na positividade inclusiva (*que afecta - Affectingly*) do *de novo* (promessa de um novo começo), a terceira parece fechar na negatividade exclusionária (*Excepto*) do *morrer*. Lidas uma atrás da outra, as duas quadras delineiam a oposição, aparentemente irreduzível, entre começo e fim que articula a nossa experiência do ciclo da vida como unidade com prazo, ou a termo: um *Verão* que é *começar*, *Afectando* na

¹²⁷“You think my gait ‘spasmodic’ - I am in danger - Sir - You think me ‘uncontrolled’ - I have no Tribunal” (*Carta 265*, para T.W. Higginson. 7 de Junho de 1862).

¹²⁸A noção da (im)possibilidade cronológica de um duplo começo articula-se com o potencial temporalmente transgressivo (e sedutivamente prometedor duma possibilidade de transcendência) da ideia da sua eventualidade também em F1645/J1610 (1884):

*Morning, that comes but once,
Considers coming twice -
Two Dawns upon a Single Morn
Make Life a sudden price -.*

O potencial de eversão cronológica que para Dickinson se associa ao “Indian Summer” é evidenciado na passagem duma carta escrita precisamente em 1877: “But Youth, like Indian Summer, comes twice a Year –” (*Carta 502*, para Mrs. J. G. Holland. Meados de Maio de 1877).

pluralidade dos *de novo* que inclui, e *depois Partindo-Morrendo*, passando por situações de aparente *para sempre* que ‘acabam sempre’ (mais um jogo de palavras para dizer algo de terrivelmente sério) por se revelar ilusórias (enquanto *deciduous* - *caducas*). A oposição entre vida e morte (a primeira e a última palavra do poema: *Summer* vs. *die*), entre *Começar* e *Partir*, cinde a existência humana nas dimensões co-exclusivas (*Excepto*) da mudança temporal (com a mobilidade própria da descontinuidade sucessória: como evidenciado pelo poliptoto de *Beginning*, que é substantivado em ‘objecto directo’ no primeiro verso, mas volta a desubstantivar-se em participio no segundo e no terceiro, recuperando a processualidade da função verbal) e da permanência ‘atemporal’ (*forever*, advérbio temporal nos versos 9 e 10, substantiva-se polipticamente no 11, imobilizando-se na paralisia de um *perpétuo Nunca-mais*).

Na insolubilidade desta clivagem entre as duas margens em que se divide a experiência humana (a ecoar como ferida no *depois* daquele *Partir para sempre* que denuncia o “depois” que se segue aos dois começos do *Summer*), a poesia procura, todavia, encontrar o vau da articulação de uma unidade existencial de que nenhum homem pode desistir. Entre a primeira e a terceira, a segunda quadra desenvolve uma subtil trama de recombinação semântica, destilada naquele *again* que se interpõe misteriosamente no *hísteron próteron* cronologicamente perturbador, constituído pelo *uma vez* de *Junho* e o *até* de *Maio* (o fim do *Para sempre* precede, em Maio, o início do Verão em Junho, precisamente por obra do *de novo* do segundo início: a sequência astronómica Maio-Junho-Outubro é re combinada como sequência existencial em *Junho, Outubro, Maio*, numa reconfiguração puramente subjectiva da exterioridade natural.¹²⁹ O *de novo* que se coloca entre o começo e o fim diz-nos talvez qualquer coisa (sem clamor – *talvez sem o Tumulto* -, mas nitidamente em relação ao mistério - *de Graça mais nítida* -), estabelece uma ponte dentro da sua aparentemente insanável divergência, ao anunciar a reiterabilidade do começo não só antes, mas também *depois* do fim (porque Outubro vem *depois* de Maio). Se o *Para sempre* é a dimensão de perpetuidade que como seres vivos experimentamos *ex negativo* em relação à morte (na vida nada é perene, nada é para sempre, se não o *nunca mais* da morte), *talvez* possamos atribuir-lhe o seu autêntico valor (aprender *como mais bela* é a sua *face*), intuir a possibilidade da sua valência positiva, ao reconhecê-lo não como imanente *ficar* – *remaining* - (como abolição da

¹²⁹ “I don’t remember ‘May.’ Is that the one that stands next April? And is that the month for the river-pink?” (*Carta 245*, para Louise Norcross. 31 de Dezembro de 1861)

temporalidade, na sua lei entrópica de corrosão da permanência)¹³⁰ mas como *ir - Partir* para a Graça transcendente de um segundo início, de um *de novo* cujo mistério de *não decíduo Para sempre* é guardado pelos que morrem.¹³¹

¹³⁰O aproveitamento figural do Verão como metáfora da vida é recorrente em Dickinson: cf. a celebração da inebriante degustação da vida-Verão na celeberrima: *I taste a liquor never brewed* (F207/J214) e a evocação da sua beleza, intensificada pela separação e a perda - numa expressão muito próxima de F1457/J1422 -, em F523/J606 (*“Remotest - when most fair”*). Diferente (não metafórica) é a comparação entre os dois na maravilhosa F1483 (1879)/J1506 (1880):

*Summer is shorter than anyone -
Life is shorter than Summer -
Seventy Years is spent as quick
As an only Dollar -.*

Sorrow - now - is polite - and stays -* *Aroma * is courteous and stays
See how well we spurn him* - *her
Equally to abhor Delight -
Equally to abhor Delight -/ Equally retain him -.*

A incoerência do paralelismo (é mais um paradoxo a afirmação que a vida é mais curta do que o Verão, que é mais curto de toda outra coisa) estabelece-se como figura da apreensão subjectiva (incoerente em termos de duração objectiva) dos estados de alegria e de sofrimento, na transitoriedade acelerada da primeira perante o prolongamento do segundo.

¹³¹Confirmação indirecta, mas poeticamente forte desta leitura (em que o “Indian Summer” se torna a figura da segunda vida, que segue a morte), é constituída pela explícita elaboração da mesma metáfora em F811/J930 (1864):

*There is a June when Corn is cut
*And Roses in the Seed - * whose option is within
A Summer briefer than the first
But tenderer indeed*

*As should a Face supposed the Grave's
Emerge a single Noon
In the Vermillion that it wore
Affect us, and return -*

*Two Seasons, it is said, exist -
The Summer of the Just,
And this of our's, diversified
With Prospect - and with Frost -
May not our Second with it's First
So infinite compare
That We but recollect the one
The other to prefer*? *adore*

A figura da contaminação proposopéica de *Verão mais terno* e *Face que vai* (com o mesmo poder de nos “afectar”) é antecipada nesta lírica de forma mais explícita do que no poema posterior e evocada para focar a dúvida sobre uma eventual vida futura (que constitui aqui o tópico central, enquanto em F1457/J1422 resulta funcional à problematização da clivagem temporal própria de toda a experiência). O tema do “Indian Summer” surge em outros três poemas de Dickinson, F122/J130 (1859); F363/J337 (1862); F1412/J1364 (1876), com diferentes padrões simbólicos. Para o conceito de “template”, cf. the “Introduction” in VENDLER 2010: “One of the exhilarations in reading Dickinson arises as we become acquainted with the almost illimitable set of templates on which she mapped her poems. /.../ These ingredients, taken one by one, are mainstays of lyric. But what disorients Dickinson’s reader is the way that the poet maps these templates or grids one upon another,

Alcançar esta viragem cognitiva do *decíduo* para o *não decíduo*, do negativo para o positivo, do *Partir-Morrer* para o segundo *Começo* não é fácil: a conjunção do *aprosdòketon*¹³² e do homeoarco em *graphicer for Grace* - verso abrasivo como um ranger de dentes - acentua o desconforto próprio do esforço de compreender a *Graça* - trabalho não dado ao dia a dia e a sentimentalismo e fideísmo baratos. Dickinson é poeta de dureza metafísica e cinismo religioso, que não anuncia certezas e só diz o abismo da pergunta, a vertigem da tentativa (em que nos encontramos sempre de novo envolvidos – *de novo afectados* - de entender, de tornar *mais legível* – *graphicer* - o mistério). Entre as duas margens não há conciliação, mas um vaivém (convulso, agónico) de confrontação que não cura a clivagem, e é a única forma de conviver activamente com ela. Da contradição não há conciliação: o oxímoro poético articula figuralmente (*graphicamente*) o paradoxo existencial que nos afecta, no choque duma pretensão (e necessidade cognitiva enquanto condição transcendental incontornável) de absoluto (de *para sempre*), que é desmentida sempre de novo pela experiência, pela relativização temporal de tudo o que vem para ficar, mas acaba por partir. O objectivismo transcendentalista do “eternismo” é tão inaceitável, nesta tesoura, quanto o subjectivismo empirista do “presentismo”, porque a radicalização do primado de uma das duas frentes desconhece que cada uma delas só resulta concebível na sua dependência da outra: não teríamos noção do “para sempre” se não houvesse “começo” e “fim”, como não haveria experiência da transitoriedade sem ideia de permanência.

enabling her to leap from plane to plane.”(10). O resultado deste processo é que nos permite “insert our own experience into Dickinsons’s symbolic “algebra” (*Ib.*: 23).

MORRIS 1988 analisa a série dos “Indian Summer poems” enquanto amostra da evolução estilística da autora que, num processo de constante auto-revisão, ‘re-escreve’ as próprias líricas ao longo dos anos, numa linha de desmotivação, crescente irregularidade dos padrões rítmicos e rítmicos, de maior coesão – pelo crescente recurso ao *enjambement* – e compressão (*haikasaisation*, segundo a definição de G. Genette). Singular é o facto que Morris (cuja interpretação de F811/J930 é diferente, se não oposta àquela que será aqui proposta), ignore por completo F1457/J1422, restringindo a série aos quatro textos mais antigos). Confirmação indirecta, mas eloquente da valência metafórica do “Indian Summer” como ‘face’ de uma segunda vida (do facto de a morte só aparentemente ser “interrupção”, pois “não podemos cessar”) é uma carta de 1864 (o mesmo ano de composição de F811/J930) à amiga (e, desde 1856, cunhada) Susan Gilbert, em que é mencionada a morte de Hawthorne, e é reproduzido o primeiro verso do poema: “I knew it was the Bell, and not the Noon, that failed - For caution of my Hat, He says, the Doctor wipes my cheeks, so the Old Thimble will do – I knew it was «November», but then there is a June when Corn is cut, whose option is within. That is why I prefer the Power - for Power is Glory, when it likes, and Dominion, too –To include, is to be touchless, for Ourselves cannot cease - Hawthorne's interruption does not seem as it did - Noon is Morning's Memoir, and I notice.” (*Carta 292*. Cambridge, Junho de 1864)

¹³²Sempre no sentido de “well-delineated”, segundo a definição do WEBSTER (“Graphic” é utilizado só em mais dois poemas de Dickinson: F935/J1540 e F1475/J1451). Muito próxima à de F1457/J1422 é a ocorrência em F1475/J1451 (1878), em que a ligação do termo à *Graça* volta nítida, numa invectiva (obliquamente evangélica) contra os destruidores da ‘inocência’: *Whoever disenchant/ A single Human soul/ By failure of irreverence/ Is guilty of the whole - / As guileless as a Bird/ As graphic as a Star/ Till the suggestion sinister/ Things are not what they are -*.

Não reduzível à modalidade expressiva da subjectividade nas suas dinâmicas emocionais e auto-reflexivas, a escrita lírica (considerada não como género literário, mas como modalidade de discurso focalizado pelas figuras inerentes à articulação perceptiva, emocional e reflexiva da experiência interior e exterior) é, tematicamente, a forma literária que enuncia como problema (e o elabora) a alegada separação entre sujeito e objecto, entre eu e mundo, entre consciência e corpo, entre experiência interior e exterior que estrutura o horizonte cognitivo da grande parte das culturas e das sociedades. Esta cesura está caracterizada por impasses, contradições e enigmas, experimentados tanto no relacionamento espacial com a natureza (inanimada e animada, possivelmente humana – eu mesmo e os outros como objecto de apreensão por parte da minha consciência), quanto no relacionamento temporal (que acentua a viragem auto-reflexiva do eu enquanto objecto de si mesmo a partir do desafio disruptivo da integridade do sujeito que a sucessão temporal constitui). A modalidade que se dá o discurso lírico para enfrentar esta dimensão de separação e colisão é antitética ao procedimento reflexivo de delimitação e de afastamento dos respectivos territórios, visando a exploração e a recuperação das contiguidades perdidas ou latentes no quadro do saber funcionalizado de modo utilitário, sobre o qual se constrói a sobrevivência das sociedades e dos indivíduos. A putativa inépcia existencial e marginalidade social do poeta lírico, não representa uma simples fragilidade emocional, mas, mais profundamente, uma pulsão gnoseológica: só afastando-se da visão institucionalizada do mundo e do eu, o poeta lírico pode libertar a capacidade própria de ver de forma diferente, pode tematizar aquela continuidade entre eu e mundo em que as contradições são aliviadas se não curadas. A prosopopeia é figura central da escrita lírica, como realçado por Paul de Man e Michael Riffaterre,¹³³ exactamente porque ela é a forma primária de estabelecer uma reciprocidade entre subjecto e objecto que ajuda a tornar, reconhecer o ‘objecto’ parte de nós, tal como nós parte dele, numa contiguidade e reversibilidade que sem a negar resgata a separação em articulação.

A prosopopeia da temporalidade é realizada neste poema de Dickinson de forma tão subtil e ao mesmo tempo tão evidente que pode resultar (como a carta de Poe) imperceptível, porque assenta, não em personificações directas ou na atribuição de estados ou propriedades emocionais a dimensões temporais,¹³⁴ mas na contaminação metonímica entre duas séries

¹³³ RIFFATERRE 1985 e “Hypogram and Inscription”, in: DE MAN 1986: 27-53

¹³⁴ Do *Verão*, que como imagem da vida constitui a única metáfora do poema, não é enunciada alguma qualificação atributiva - não é alegre, poderoso, elusivo...- mas unicamente a dinâmica diacrónica do seu

temporais A e B em que consiste a estratégia principal de todo o poema.¹³⁵ Os meses (Junho, Outubro, Maio) que constituem escansões naturais perfeitamente objectivas e neutras na sua imutabilidade astronómica, ficam a selar (na recombinação anacrónica da sua sequência, na série subjectiva do seu papel experiencial)¹³⁶ as etapas da aprendizagem da lei da obsolescência da perenidade, e da sua possível restituição na paradoxal inversão em que a sequência temporal do começo pode voltar a dar-se *depois do fim* (inversão possível pela transcendência do *going* face à imanência do *remaining*).

Em conclusão, são três os dispositivos trópicos que estruturam F1457/J1422. Por um lado, dá-se a refiguração do tempo cósmico ('exterior': o *chronos*) como tempo experiencial (subjectivamente indexicalizado como *kairós*), na sua dupla transcrição metafórica (Verão como figura analógica da vida) e metonímica (no movimento da parte para o todo veiculado pelas metonímias do começo e do fim mensais, bem como do todo e da parte, veiculado pela deslocação metonímica em *forever* do interminável, e, todavia, sempre terminado, Inverno, entre Outubro e Maio). Por outro lado, dá-se a reformulação paradigmática de elementos sintagmáticos (trechos de séries cronológicas) como oposições semânticas nas polarizações *Verão/Partir-Morrer, ficar-ir, Começar/Para sempre*. Estes três dispositivos (metafórico, metonímico, e de polarização paradigmática de unidades sintagmáticas) combinam-se numa complexa estratégia retórica que visa realizar a utopia lírica da apropriação subjectiva do tempo 'objectivo' da natureza. A expressão lírica articula e recompõe figuralmente o absurdo que se produz no choque entre interioridade e mundo exterior, assim como no seio da própria

desenvolvimento temporal: ele *começa, afecta, acaba* (*Beginning, Affecting, Departing*). Há, contudo, vários poemas de Dickinson construídos sobre personificações do Verão. Cf. por exemplo o Verão-belle milagrosa (*Till Summer folds her miracle -/ As Women - do - their Gown -/ Or Priests - adjust the Symbols -/ When Sacrament - is done* - de F374/J342 [1862]) e o "falso amigo", criatura misteriosa e refractária às intimidades da devoção que suscita, de F1340/J1330 (1874) (*Without a smile - Without a throe/ A Summer's soft assemblies go/ To their entrancing end/ Unknown - for all the times we met -/ Estranged, however intimate -/ What a dissembling Friend* -). Magnífico o gesto de desprezo do Verão, visitador longamente descuidado (*The Summer that we did not prize*), que, farto de ser ignorado, *Instructs us by departure now/ And recognition lazy -/ Bestirs itself - puts on it's Coat/ And scans with fatal promptness/ For Trains that moment out of sight* (F1622/J1773 [1883]).

¹³⁵Na definição estabelecida por MC TAGGART 1908, as séries A são as escansões subjectivamente indexicalizadas do tempo-passagem, sucessão irreversível entre passado, presente e futuro (como os indicadores hoje, ontem e amanhã), enquanto as séries B são as escansões entre um "earlier" e "later" 'posicionais' não identificável como sucessão, mas como ordem (como os dias da semana, os meses do ano, etc.). As concepções filosóficas e científicas do tempo diferenciam-se segundo tomam em conta como relevantes também as séries A (o que implica a pertinência ontológica da diferença entre passado, presente, e futuro - com o futuro, e eventualmente também o passado, vindo a ser considerados dimensões temporais inexistentes, numa perspectiva essencialmente 'presentista') ou só as séries B (o que implica a assunção de que a transição temporal seja ilusória, numa perspectiva essencialmente 'eternista'). Cf. MELLOR 1998, que relança e refina a posição de Mc Taggart à luz da evolução da física e do pensamento do séc. XX.

¹³⁶"You go away - and where you go, we cannot come - but then the Months have many names - and each one comes but once a year - and though it seems they never could, they sometimes do - go by." (*Carta 266*, para Samuel Bowles. Começo do Verão de 1862)

interioridade pela fragmentação da experiência do eu na sucessão temporal e pela clivagem inquietante entre imanência e possível transcendência. Evitando confinar-se a subjectivizações particulares, o poema desenvolve uma personificação do mundo exterior como condição intrínseca do nosso comércio com ele, identificando no paradoxo, no absurdo das suas contradições insolúveis, a chave desta possível apropriação.

É nesse segundo *Começo* que se manifesta como fim, como *ir* (como não duração do *Para-sempre*), que o tempo vem ao nosso encontro como *prósopon* em que ler, decifrar o seu mistério. *Quão mais bonita é uma Face que vai/ de uma que fica:*¹³⁷ a *Face*, cujo movimento de despedida (de *Departing*) é epifânico da Graça (*graphicer for Grace*), é a *Face* com que nos fala tudo aquilo nos envolve - a face dos seres amados, dos que morrem,¹³⁸ do Verão que nos deixa, e do Inverno que todavia acaba.¹³⁹

§ 11 COMEÇO, FIM E PERMANÊNCIAS INTERMITENTES

O movimento paradoxal desta reconfiguração lírica desenvolve-se circularmente num quiasmo: por um lado, o *Para sempre* (dimensão por antonomásia tão irredutível aos conteúdos da experiência que a sua integração na noção de tempo só pode ter lugar a expensas

¹³⁷*To disappear enhances -
The Man that* runs away
Is tintured* for an instant
With Immortality*

**who
gilded

F1239 (1871)/J1209 (1872)

“We would’nt mind the sun, dear, if it did’nt set -.” (*Carta 194*, para Susan Gilbert Dickinson. 26 de Setembro de 1858) Cf. também: “You remember my ideal cat has always a huge rat in its mouth, just going out of sight - though going out of sight in itself has a peculiar charm. It is true that the unknown is the largest need of the intellect, though for it, no one thinks to thank God. ...” (*Carta 471*, para Louise and Frances Norcross. Agosto de 1876). A dialéctica entre luz e obscuridade ligada a este topos do ‘desaparecimento’ é desenvolvida magnificamente no *nocturno* de F868/J938 (1864): *Fairer through Fading - as the Day/ Into the Darkness dips away - /.../ Only to aggravate the Dark/ Through an expiring - perfect -look -*.

¹³⁸“These Indian-Summer Days with their peculiar Peace remind me of those stillest things that no one can disturb and knowing you are not at Home and have a sister less I liked to try to help you. You might not need assistance?” (*Carta 332*, para Perez Cowan. Outubro de 1869)

¹³⁹*I’d rather recollect a Setting
Than own a rising Sun
Though one is beautiful forgetting*
And true* the other* one.*

**Secession
*real/bland *the newer/the newest
/And best the newest one/And fine.../ And fair...*

*Because in going is a Drama
Staying cannot* confer -
To die divinely once a twilight* -
Than wane* is easier -*

**could not
*an evening/Limit
live

F1366/J1349 (1875)

Para as significativas variantes do texto cf. http://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/238862

de uma de-subjectivação radical dessa mesma noção) resulta identificado como o centro da apreensão subjectiva da temporalidade enquanto afecção entrópica universal, enquanto vector *skhēmático* de perda e corrosão (*decíduo*); por outro lado, o fim, o ser *decíduo*, no seu potencial único de beleza, configura-se como hipotipose simbólica da eternidade. Numa despedida radical das concepções classicistas de experiência estética como *presentness*, como anulação da transitoriedade na projecção atemporal meta-histórica,¹⁴⁰ Dickinson declara que a temporalidade é condição intrínseca de beleza. O poeta não é o homem da luz, da visão meridiana de uma terra purificada das sombras, mas é pelo contrário quem *procura a Escuridão*,/ *Até ser inteiramente pronto* para a morte. “Valor in the dark is my Maker’s code”, escreve Dickinson numa raríssima afirmação poetológica entregue à correspondência (*Carta 617*. Para Forrest F. Emerson, cerca de 1879?) O trabalho da poesia é precisamente treinar-nos para *acostumar-se à Escuridão* (como diz um dos poemas mais icônicos de Dickinson), para *aprender a ver* sem luz (quando *a Luz é afastada*),¹⁴¹ ou mais radicalmente para aprender

¹⁴⁰Tão não decíduas que se reproduzem de forma paradoxal em teorias da arte tão vanguardistas como a de FRIED 1980 e FRIED 1998.

¹⁴¹O paradoxo da visão aberta pela escuridão, da invisibilidade estabelecida pela noite como condição de revelação, é um topos shakespeariano de que Dickinson se apropria na sua linguagem figural. Cf. por exemplo os Sonetos XXVII (*Looking on darkness which the blind do see:/ Save that my soul’s imaginary sight/ Presents thy shadow to my sightless view*) e XLIII (nos quais, porém, o poder epifânico da sombra é associado ao amor e aos sonhos por ele gerados, não à morte, como nas líricas de Dickinson aqui comentadas):

*When most I wink, then do mine eyes best see;
For all the day they view things unrespected,
But when I sleep, in dreams they look on thee,
And darkly bright, are bright in dark directed.
Then thou whose shadow shadows doth make bright,
How would thy shadow’s form, form happy show
To the clear day with thy much clearer light,
When to unseeing eyes thy shade shines so?
How would, I say, mine eyes be blessèd made
By looking on thee in the living day,
When in dead night thy fair imperfect shade
Through heavy sleep on sightless eyes doth stay?
All days are nights to see till I see thee,
And nights bright days when dreams do show thee me.*

De que a leitura de Shakespeare tenha sido para Dickinson companhia constante ao longo de uma vida solitária em que os livros eram presença essencial, encontramos frequentes atestações na correspondência: “Thank you, Mr Sanborn. I am glad there are Books.

They are better than Heaven for that is unavoidable while one may miss these.

Had I a trait you would accept I should be most proud, though he has had his Future who has found Shakespeare –” (*Carta 402*. Para F.B Sanborn, em volta de 1873). Cf. também a *Carta 368* (Para T.W. Higginson, Novembro de 1871): “While Shakespeare remains Literature is firm –”, e quanto referido por Higginson no relato à mulher do seu primeiro encontro com Dickinson: “After long disuse of her eyes she read Shakespeare and thought why is any other book needed” (*Carta de Higginson de 17 de Agosto de 1870*). Em 1882, Dickinson escreve a Susan Gilbert Dickinson: “With the Exception of Shakespeare, you have told me of more knowledge than any one living - To say that sincerely is strange praise”, *Carta 757*).

a ver a escuridão abrigada no seio da luz (cf., *infra*, Capítulo VIII), *ajustando a visão à Meia-noite*.¹⁴² O poeta contempla incansavelmente a morte (como bem sabe quem leu Dickinson) não por obsessão necrófila, mas porque esta é a única possibilidade para que a *vida siga quase direita*, para poder orientar-se no mistério impenetrável que é.¹⁴³ Oximoricamente, temos de

¹⁴²*We grow accustomed to the Dark -
When Light is put away -
As when the Neighbor holds the Lamp
To witness her Good bye -*

*A Moment - We uncertain step
For newness of the night -
Then - fit our Vision to the Dark -
And meet the Road - erect -*

*And so of larger - Darkneses -
Those Evenings of the Brain -
When not a Moon disclose a sign -
Or Star - come out - within -*

*The Bravest - grope a little -
And sometimes hit a Tree
Directly in the Forehead -
But as they learn to see -*

*Either the Darkness alters -
Or something in the sight
Adjusts itself to Midnight -
And Life steps almost straight*

F428/J419 (1862)

*I fit for them - I seek the Dark
Till I am thorough fit.
The labor is a sober one
With the* austerer* sweet -* **an *this sufficient*

That abstinence of mine produce *me
A purer food for them, if I succeed,
If not I had
The transport of the Aim -*

F1129 (1866)/J1109 (1867)

¹⁴³*By a departing* light *absconding/ retreating
We see acuter*, quite, *sincerer/distincter
Than by a wick that stays.
There's something in the flight
That clarifies the sight
And decks* the rays *brims/fills/swells*

F1749/J1714 (?)

olhar para a vida à luz da escuridão (da sombra) da morte, assim como só podemos ter uma ideia de *para sempre* na sua articulação opositiva ao fim.¹⁴⁴

Para Dickinson, a inscrição lírica da subjectividade na exterioridade (não apenas espacial mas também temporal: o tempo é *chronos*, neste poema de Dickinson, não apenas *kairós*, não apenas produto da intencionalidade, mas transcendência física a que a consciência é exposta passivamente, na própria matriz corpórea) do objecto (do eu no mundo) não se produz como unificação ontológica, como descoberta metafísica da essência comum de consciência e natureza, mas como formulação e articulação simbólica das contradições inerentes a esta clivagem, assim como ao choque entre pensamento e conhecimento (no irreduzível carácter antinómico de ambos), entre a insensatez do real e a necessidade subjectiva de sentido.¹⁴⁵ É graças a esta sua *abstinência* metafísica¹⁴⁶ que Dickinson pode dar-

¹⁴⁴*Só os dentes do Gelo revelam, no ar longínquo de Outubro, a maturação mais íntima (processo - subtraído à visão -, escondido no carrapicho) que se dá na queda no chão do produto aveludado e esférico da maturação visível. Duas maturações, uma dada à visão, outra a ela subtraída, puramente interior, combinam-se e divergem como os dois começos do Verão de F1457/J1422 em F420/J332, poema de quinze anos antes, que pode ser lido como comentário do texto posterior, num jogo de reverberações típico da poética de Dickinson:*

*There are two Ripenings –
One - of Sight - whose Forces spheric wind* *round
Until the Velvet Product
Drop, spicy, to the Ground –*

*A Homelier - maturing -
A Process in the Bur -
That Teeth of Frosts, alone disclose -
On far* October Air. *In still*

F420/J332 (1862)

¹⁴⁵Poderá por isto Dickinson ser qualificada como poeta romântica ou será já pós-romântica? Justificar uma escolha deste cariz abriria uma discussão muito ampla, fora do nosso alcance. Dickinson é poeta romântica se utilizarmos esta designação como categoria geral mais do que como caracterização histórica (questionável do ponto de vista da reconstrução interpretativa), para realçar a centralidade poética da dialéctica sujeito-objecto (consciência-natureza). P. de Man critica com bons argumentos a ‘vulgata crítica’ que vê na reconciliação identificativa destes dois polos a ambição última da poética romântica, sugerindo deslocar a dialéctica numa vertente exclusivamente ‘temporal’: “The dialectical relationship between subject and object is no longer the central statement of romantic thought, but this dialectic is now located entirely in the temporal relationships that exist within a system of allegorical signs. It becomes a conflict between a conception of the self seen in its authentically temporal predicament and a defensive strategy that tries to hide from this negative self-knowledge” (DE MAN 1971: 208). Contudo, o preço pago para justificar esta sua ambiciosa reconversão é qualificar grande parte da poesia caracterizada como romântica como uma “tenacious self-mystification. Wide areas of European literature of the nineteenth and twentieth centuries appear as regressive with regards to the truths that come to light in the last quarter of the eighteenth century. For the lucidity of the pre-romantic writers does not persist.” (Ib.) Perante esta reconstrução é inevitável perguntar se é legítimo caracterizar grande parte da tradição poética (e crítica) de dois séculos como um colossal auto-engano, como um circo de falsa consciência (finalmente desvendado por um crítico) e se não será mais produtivo admitir que esta dialéctica (enquanto tensão não resolvida) é o problema central desta tradição literária (a que cada autor dá soluções diferentes, com graus diferentes de lucidez crítica, como emerge exemplarmente das objecções de Keats a Coleridge). Cf. também DE MAN 1984: 1ss.

se ao luxo de explorar possibilidades ontologicamente incompatíveis, mas gnoseologicamente complementares, multiplicando enunciações poéticas metafisicamente contraditórias como a afirmação da morte *post mortem* e da imortalidade, da ausência de Deus e da sua existência como Deus impessoal - de cariz panteístico - ou como Deus pessoal - maligno ou bondoso -, identificável, ou alheio, ao Deus cristão.¹⁴⁷

O *Para sempre* de Dickinson não é argumentativo-ontológico, mas simbólico-figural, e pode por isso conviver com outros *Para sempre*, em que outras insolúveis contradições temporais são formuladas como cognitivamente necessárias e não simplesmente insensatas. Como veremos no próximo capítulo, numa série de poemas *eternistas* compostos anteriormente a F1457/J1422, maioritariamente no magnífico quadriénio 1862-1865,¹⁴⁸ Dickinson desenvolve várias tentativas de descrição proléptica daquele *não decíduo Para sempre* alegadamente acessível aos mortos e ao qual os vivos só podem aceder numa antecipação figural,¹⁴⁹ na projecção analógica de alguns aspectos da sua experiência temporal. Postular este *Para sempre* eternista é cognitivamente necessário (diz Dickinson), porque ele é inerente à qualidade continuista da duração, que é coessencial da temporalidade. A sua contradição com a dinâmica sucessória abre contudo a possibilidade de descrições muito diferentes da sua natureza, e são algumas das perspectivas geradas por este pluralismo que os poemas eternistas exploram, dando amplo espaço ao anseio de sarar a contradição (e a inquietude por ela desencadeada) através da abolição da sucessão, através de uma ideia de eternidade como anulação da passagem na vitória *de-finitiva*, *de-finitória* da permanência. Nos poemas eternistas de Dickinson o *Para sempre não decíduo* da segunda vida, da

¹⁴⁶*Who never wanted - maddest Joy/ Remains to him unknown -/ The Banquet of Abstemiousness/ Defaces that of Wine* – (F1447/J1430 [1877]) Sendo a “deprivação” uma categoria essencial de toda a sua produção poética (cf. WIBUR 1960; BURBICK 1990; POLLAK 1990). Para uma avaliação crítica desta leitura, cf. GILBERT/GUBAR: 564ss.

¹⁴⁷Nada em Dickinson é permanente (*forever*), porque é o movimento da reflexão enquanto articulação lírica das perguntas e dos problemas mais do que as conclusões, que para ela é relevante, no sentido keatsiano de *negative capability*: desde cedo refractária a qualquer pertença religiosa institucionalizada, a autora oscila desassossegadamente entre agnosticismo, explícito ateísmo e crença tão cheia de dúvidas quanto apaixonada. Cf. entre outras, a explícita declaração numa carta à amiga Mrs. Haven, mulher de um professor de filosofia e teologia em Amherst e depois em Boston: “Mr S. preached in our church last Sabbath upon «predestination,» but I do not respect «doctrines,» and did not listen to him, so I can neither praise, nor blame” (*Carta 200*. 13 de Fevereiro de 1859).

¹⁴⁸Este foi o *período* de máxima pujança criativa para Dickinson: 849 dos 1789 poemas registados por Franklin (contra os 1775 de Johnson), são atribuídos pelo crítico ao quadriénio 1862-1865: “She was most active in 1862 (227 poems), 1863 (295) 1864 (98) and 1865 (229) /.../. She wrote poems every year thereafter - in 1877 averring she had “no ohter Playmate” - but the number was never large, fewer than a dozen in some years, usually about twenty or thirty, occasionally more than forty. Although ill in the 1880s, she persevered to the end of life.” (FRANKLIN 1999: 1)

¹⁴⁹Ou argumentativa, porque este *Para sempre não decíduo* corresponde à descrição do tempo purificada de qualquer referência subjectiva desenvolvida na física e na metafísica dos eternistas.

eternidade *post mortem*, é descrito em termos opostos aos de F1457/J1422, como subtracção do tempo objectivo (*tenseless*) à indexicalização subjectiva (*tensed*).¹⁵⁰ Contudo, como veremos, o preço desta operação é tão alto que Dickinson recuará apavorada, procurando modalidades alternativas (como em F1457/J1422) para pensar uma permanência que não apague a subjectividade. Porque se a eternidade é actualidade perpétua enquanto alheamento da percepção subjectiva da mudança (da passagem do passado, pelo presente e o futuro), então não há nela lugar para o sujeito, ou pelo menos o sujeito não teria algum interesse em ‘perdurar’ nela como intencionalidade privada de um “eu”.

§ 12 O MEDO DA ETERNIDADE E A ‘BELEZA’ DA TRANSITORIEDADE

É precisamente esta questão, em que se condensa o ‘medo da eternidade’ paradoxalmente associado à nossa recepção de qualquer promessa de imortalidade, que Dickinson se coloca, focando-a na oposição *Expectativa/lembrança* (*Prospect/recollect*) do outro poema sobre *Indian Summer*, o já citado F811/ J930, que questiona radicalmente a perspectiva eternista explorada em textos do mesmo período:

*Two Seasons, it is said, exist -
The Summer of the Just,
And this of our's, diversified
With Prospect - and with Frost –*

*May not our Second with it's First
So infinite compare
That We but recollect the one
The other to prefer*? *adore*

Terá a antecipação proléptica própria da vida terrena o equivalente analéptico de uma faculdade retrospectiva de lembrar? Haverá um *infinito comparar* póstumo que recupere o exercício de *comparar finito* em que desenvolvemos a nossa interrogação de mortais sobre o que vem a seguir? Como poderá isto ser possível se o *não decíduo Para-sempre do Verão dos Justos é composto de agoras*, como em F690 (1863)/J624 (1862)?

¹⁵⁰O *agora* de F690/J624 não é o presente que triunfa do passado e do futuro como única realidade ontológica, prezado no “presentismo” (nas teorias do tempo centradas na realidade objectiva das séries A, na assunção da pertinência referencial da percepção subjectiva do tempo), mas é a actualidade indiscernível do sem passagem (no qual a diferença passado/presente/futuro é eliminada num à frente/atrás de pura dissolvência).

A beleza da transitoriedade (da *diversificação* feita de *Geada* e *Prospecção*) penetra, como indissolúvel motivo de saudade, na beatitude do Céu, fissurando-a imperceptivelmente. Esta urgência de salvar a subjectividade (na sua finitude, que se evidencia na actividade de produzir e na passividade de sofrer o limite) moverá Dickinson a distanciar-se do objectivismo anti-sucessório explorado no movimento anacrónico dos seus poemas eternistas, para recuperar (em líricas como F858/J802 e F1486/J1454, até F1547/J1422) uma noção de permanência dialecticamente interdependente de mudança, uma compatibilidade dos opostos na tensão, insolúvel mas essencial, da sua coexistência.

Ao cabo de um longo périplo reflexivo, Dickinson chegará a reafirmar que, do seu ponto de vista, não pode haver perfeita *luz perpétua* (*perpetual noon*, cf. F1020/J1056) a não ser que ela guarde dentro de si, como memória preciosa de identidade pessoal, a sombra olhada e atravessada pela imperfeição e da dor: da *Escuridão* (*Dark*), da *Consciência* (que vem a ser *Noon* –). Ao vivente, como formula tão limpidamente F1457/J1422, o *Para sempre* não é dado, se não como decíduo e, por isso, se queremos pensar a eternidade inscrita no tempo terreno de cada um como imortalidade, temos que pensá-la como integração e não como abolição da finitude da experiência temporal. Como veremos, esta perspectiva de integração não configura uma conciliação, mas sim uma tensão precária, sempre aberta, sempre de novo derrotada. O equilíbrio dos dois polos desmorona-se continuamente na angústia do fracasso: os poemas sucedem-se, perseguem-se, num sempre renovado desmentido do poema anterior, numa sempre renovada convergência, num diálogo de afirmação e refutação que não tem fim. A contradição entre permanência e mudança é inerente à experiência temporal: esta é a lei da vida e da poesia que é escrita e lida por seres vivos.

Eis-nos chegados assim ao *fim* desta secção. Bem sabendo que nada do que está escrito vai durar, que tudo é *decíduo*, todos os que escrevem sabem que não poderiam escrever se não pensassem que o que é dito pode (e deveria) durar para um frágil sempre, *diversificado pela Prospectividade e pela Geada* da nossa finitude. Cada lírica, cada reflexão, cada existência, cada flor, tem de ser acolhida na finalidade provisória da sua singularidade, irreduzível à relativização que é toda a objectivação, mas ao mesmo tempo capaz de se doar (e ser doada) numa comunhão que quebra o isolamento monádico. Afinal será precisamente isto que, na fragilidade dos seus meios, a poesia nos testemunha obstinada e preciosamente. Não será por isto inoportuno (*final* se não *definitivamente!*) acabar esta secção com um texto de Dickinson

que pode ser lido como programa poético, versos que fazem parte do envio (não acompanham! A diferença é, aqui, importante) de um poema, de uma flor:

*To love thee Year by Year -
May less appear
Than sacrifice, and cease -
However, dear,
Forever might be short, I thought to show -
And so I pieced it, with a flower, now.*

F618 (1863)/J434 (1862)

II.II.

O FINITO MOBILADO
COM O INFINITO

III. CAPÍTULO PERÍODOS

*As if the Sea should part
And show a further Sea -
And that - a further - and the Three
But a Presumption be -*

*Of Periods of Seas -
Unvisited of Shores -
Themselves the Verge of Seas to be -
Eternity - is Those -*

F720/J695 (1863)

Descrição cuidadosamente realista de uma paisagem impossível, hipotipose metafísica de um mar mental que mantém todas as características do movimento dos fluidos, este pequeno poema é uma marinha pintada com perícia pictórica por alguém que *nunca viu o Mar* - embora demonstre *saber* muito de *Vagas*¹⁵¹ - e no-la oferece para pendurar na nossa alma (mais uma peça poética para *equipar com o infinito o finito* das nossas vidas).¹⁵² O mar pulsa, na lírica, com a potência do seu movimento imparável, irredutível à estase, manifestação de uma energia que atravessa a matéria graças à conjunção da força do céu e da terra (do vento e da gravidade). O ritmo (não as cores, a voz, a desmedida extensão das superfícies ou a perigosa profundidade das águas)¹⁵³ suporta a ratio analógica da similitude e o corpo linguístico do poema: duas quadras, cujo metro básico de balada é livremente alterado, seja no comprimento dos versos (cada quadra é composta de três trímetros iâmbicos, só o terceiro verso sendo um tetrâmetro) seja no esquema da rima (ABBB e BCBC, todas em cadências

¹⁵¹ *I never saw a Moor./ I never saw the Sea -/ Yet know I how the Heather looks/ And what a Billow be -// I never spoke with God/ Nor visited in Heaven -/ Yet certain am I of the spot/ As if the Checks were given -*, F800 (1864)/J1052 (1865) Tradução portuguesa, AMARAL: 158s. Cf. também a *Carta 1004*, para Mabel Loomis Todd (Verão de 1885): “I am glad you cherish the Sea. We correspond, though I never met him.” Mar nunca encontrado, mas no qual Dickinson “vive”, como declarado à cunhada Susan, numa carta de 1865: “You must let me go first, Sue, because I live in the Sea always and know the Road.” ” (*Carta 306*. Em volta de Março de 1865), “mar profundo” no qual se encontra tão confortavelmente “instalada”, como escreve à amiga Catherine Scott Turner presumivelmente no final de 1859, que não tem nenhuma intenção de voltar à costa terrena: “- I am pleasantly located in the deep sea, but love will row you out if her hands are strong, and don't wait till I land, for I'm going ashore on the other side -” (*Carta 209*).

¹⁵² *The Finite – furnished/ With the Infinite -* (F830/J906 [1864]).

¹⁵³ Como em outros poemas marinhos de Dickinson. Cf., por exemplo, F255/J284; F857/J732. Cf. a análise em FARR 1992: 303-304, que reconstrói a “técnica pictórica” do poema, e a sua ‘dívida’ para com o Luminismo americano e a Hudson River School.

masculinas), num efeito de homogeneização do conjunto (sublinhado pelos dois pares de palavra-rima – *Sea/Seas* e *be/be* –, ocorrentes no segundo e no quinto versos, assim como no quarto e no sétimo, num reforçado paralelismo das duas quadras). Logo à primeira leitura resulta evidente que o padrão fônico central é a recursividade (como a batida regular das ondas num alto mar tranquilo, não alterada pela contenção das costas). As assonâncias e as consonâncias acumulam-se em vagas de redundâncias sonoras,¹⁵⁴ reforçadas pelo recurso à epanalepse: num texto de trinta e nove palavras, *Sea*, a palavra charneira do poema, é repetida quatro vezes; a conjunção *of* aparece igualmente quatro vezes (em três versos consecutivos); tripla é a ocorrência da conjunção *and* (com ênfase acrescida pela posição: uma anáfora do segundo e do terceiro verso, realçada pelo paralelismo braquilógico da dupla, e pelo prolongamento acumulativo na terceira ocorrência – *And, And, and* –, que expande a sucessão numa recursividade indefinida).

O efeito não é contudo de monótona repetitividade,¹⁵⁵ mas de dinâmica amplificação: a linha serial do ritmo abre não um mar mas uma progressão climática na qual dois, três, *ulteriores (further) mares* (e assim em diante, *ad infinitum*) são gerados no interior um do outro, por dicotomias sucessivas que deduzem subconjuntos próprios equipolentes do conjunto que os gera e são, por isso, infinitos (a metade dum mar inteiro é aqui um mar inteiro: o mar é um Dedekind-infinito, no qual o todo não é maior do que uma das suas partes).¹⁵⁶ O gesto criador de postular imaginativamente, comemorativamente,¹⁵⁷ a partição

¹⁵⁴ Cf. a complexa densidade assonântica, consonântica e aliterativa de versos como: *And that - a further - and the Three; Themselves the Verge of Seas to be; Themselves the Verge of Seas to be* -. Considere-se também a sequência aliterativa dos três primeiros versos (As/ And/ And), assim como as sequências anti-metabólicas in: *As if the and that - a further Sea should part* e *And tha-t - a further – and the Three*. Em todo o poema, o ‘digrama’ “th” ocorre nove vezes.

¹⁵⁵ The “analogical structure itself denies any literalness to the definition that has been advanced and ends, or does not end, really, by giving the reader the sense that definition is not conclusive but ongoing (for example, Fr 720, «As if the Sea should part», which stops with the line, «Eternity - is Those -»”) (JUHASZ 2000).

¹⁵⁶ Porque, mais exactamente, há correspondência biunívoca entre o conjunto X e um seu subconjunto próprio qualquer.

¹⁵⁷ *And Moses stretched out his hand ouer the Sea, and the Lord caused the Sea to goe backe by a strong East winde all that night, and made the Sea dry land, and the waters were diuided.* (Êxodo: 14, 21) Cf. também 2 Reis: 2, 6-14: *And Elija siad unto him, Taie, I pray thee, here: for the Lord hath sent me to Iordan. And he said, As the Lord liueth and as thy soule liueth, I will not leaue thee. And they two went on./ And fiftie men of the sonnes of the Prophets went, and stood to view afarre off: and they two stood by Iordan./ And Elijh tooke his mantle, and wrapt it together, and smote the waters, and they were diuided hither an thither, so that they two went ouer on drie ground./ And it came to passe when they were gone ouer, that Elijah said unto Elisha, Aske what I shall doe for thee, before I be taken away from thee. And Elisha said, I pray thee, let a double portion of thy spirit be upon me./ And hee said, Thou hast asked a hard thing: neuerthesse, if thou see me, when I am taken from thee, it shall be so unto thee: but if not, it shall not be so./*

And it came to passe as they still went on and talked, that beholde, there appeared a charet of fire, and horses of fire, and parted them both asunder, and Elijah went up by a whirlwind into heauen./ And Elisha saw it, and he cried, My father, my father, the charet of Israel, and the horsemen thereof. And he saw him no more: and he

do mar (*Como se o Mar se abrisse*) instaura uma série infinita de sequências periódicas (*Períodos de Mares*) que é soma de um número infinito de elementos (função) cujo limite é, por sua vez, finito (o *um* do *Mar* de início da *mise en abîme*). Para alcançar a terra incógnita e prometida além do exílio da finitude, o poeta-profeta (que leva o leitor *perante* a eternidade e levanta a mão numa deixis ostensiva, indexicalizada presencialmente: *Isso – é Eternidade*),¹⁵⁸ deve *partir o mar-tempo*, desenvolver uma análise ‘figural’ da sua pulsação (do trem das ondas: *And show a further Sea -/ And that - a further - and the Three*), mostrando (*show*) o que a lei periódica de sucessão deixa *supor* (não sendo mais *Que uma simples Suposição -*¹⁵⁹): o infinito é propriedade necessária do contínuo e, por isso, inerente ao finito que se apresente com esta qualidade (o mar de partida é transfinito: um 1 finito que contém uma soma infinita de mares).¹⁶⁰ Se o tempo é um contínuo e não um conjunto de partes discretas (tal como comumente assumido fora das teorias da gravidade quântica), as unidades que nele identificamos como componentes de um intervalo (na experiência subjectiva¹⁶¹ como os ‘*agoras*’ do presente instantâneo) são em realidade por sua vez intervalos, num regresso *ad infinitum* da eternidade intrínseca ao tempo. Para descobrir o que o tempo esconde, diz-nos o poeta, temos que jogar o velho jogo dos espelhos que tanto nos fascinou em crianças: simplesmente deixá-lo reflectir-se em si mesmo, numa grandiosa *mise en abîme* que nos revela (*show*) que ele não tem fim, porque *dentro dele* há sempre um *further*, um seu *ulterior*, e que este seu ser actualmente infinito é a eternidade.

tooke holdd of his owne cloathes, and rent them in two pieces./ He tooke up also the mantle of Elijah that fell from him, and went back, and stood by the banke of Iordan./ And he tooke the mantle of Elijah that fell from him, and smote the waters, and said, Where is the Lord God of Elijah? And when hee also had smitten the waters, they parted hither and thither: and Elisha went ouer.

¹⁵⁸“I cannot tell how Eternity seems. It wraps around me like a sea.” (*Carta 785*, para Louise and Frances Norcross. Fim de Novembro de 1882)

¹⁵⁹*Suspeita* na tradução de AMARAL: 50s., de que nos afastamos também em outras escolhas, sacrificando a elegância a uma maior literalidade, na interpretação deste pequeno poema abismal.

¹⁶⁰A série infinita aberta pela partição é convergente (o seu limite superior é finito), enquanto numa série divergente a soma dos elementos é infinita.

¹⁶¹A identidade entre instante e agora sendo a mais plausível do ponto de vista intuitivo, mas não certa. O agora constitui a intersecção intuitiva na qual as três dimensões do tempo convergem experiencialmente. Para pensar o tempo como algo de ‘real’ (e não o apagar, à la Mc Taggart, na irreabilidade de um paradoxo) sem o reduzir à condição subjectiva da experiência é preciso pensar o instante como unidade de medida da extensão do presente enquanto actualidade (como intervalo na duração), mas a continuidade da duração choca com a distinção do presente (da actualidade) como alteridade em relação ao futuro e ao passado. Como veremos na base de POIDEVIN 2007, o agora-duração (intervalo) está em contradição insanável com o agora-sucessão (termo de passagem), mas renunciar a um dos dois prejudica a noção de tempo inclusiva do conjunto das suas dimensões. Por questões de clareza lexical, para manter nítida a distinção entre o agora do presente definido pela passagem na sucessão e o agora definido como actualidade numa relação de simultaneidade e como permanência na duração, utilizarei aqui o termo de actualidade em relação ao ‘agora’ destas duas últimas dimensões: com actualidade, será indicado o agora-duração das séries B, purificado das indexicalizações presentistas das séries A.

§ 13 A INFINITA DIVISIBILIDADE DO CONTÍNUO E A CONTRADIÇÃO ENTRE DURAÇÃO E SUCESSÃO

Contudo, se queremos tomar a sério este jogo de espelhos do tempo, se queremos ficar convencidos do facto de que não é ilusão óptica aquilo que ele nos mostra (num truque de Feira Popular Metafísica), mas uma *Suposição* fundamentada,¹⁶² uma ‘*antecipação* simbólica’ daquilo que é, uma questão se coloca: como é possível que estes intervalos infinitamente divisíveis (não discretos: *Não visitados por Praias*) se apresentem por sua vez como o limite (*a Margem de Mares a ser*) no qual o contínuo se articula em unidades (*Mares*)? O problema do contínuo (o problema que a poeta é chamado a resolver, se quer efectuar a *partição* certa, a partição que abre o mar e encontra nele a eternidade enquanto cadeia de mares sem fim) é precisamente a possibilidade da partição, o facto que ela se apresente irredutivelmente como pura abstracção (como aquele alegado truque de Feira Popular Metafísica que Aristóteles atribui polemicamente a Zenão quando põe Aquiles eternamente atrás da tartaruga), extrapolação ficcional que nunca risca o núcleo duro do tempo como um todo ilimitado, sem partes: o todo que é a própria unidade de medida e que por isso, não pode, afinal, ser medido como tal. Este é o problema insolúvel com que se bate Aristóteles, que quer “contar” o tempo sem deixar de o “medir”, sem lhe tirar a dimensão contínua de duração, mas tem dificuldade em encontrar uma unidade para o fazer (quer utilizar o ‘instante’, mas é incapaz de definir o que ele é), e só o consegue introduzindo a coordenada relacional do movimento.¹⁶³ O problema é que o movimento (a passagem) implica a mudança (o oposto da duração): um relacionar-se na alteridade que o todo (o contínuo) não tolera. O contínuo, infinito por ser infinitamente partível, nega por princípio a realidade extra-matemática da partição, a

¹⁶²No WEBSTER, *Presumption* não é uma pre-visão, mas uma “curta visão” do que vai ser, não é uma visão do futuro dada no presente, mas uma “antecipação”, um dar-se do futuro no presente, graças à brecha aberta pelo poder profético da visão. A “conjectura” torna-se “espécime”; “especular” é já “saborear”. *Presumption* delimita a zona cinzenta da experiência na qual o futuro ‘entra’ no presente; é o atravessar as fronteiras entre os dois “territórios”, num paradoxal movimento retrógrado do futuro (a seta do tempo não se vira para atrás, mas recua). Daqui a conotação negativa associada à palavra: geralmente é *hybris* pretender que uma previsão seja profecia, que antecipa o futuro no presente, e não simplesmente o pro-specta. (*Presumption* volta a ser associada à *Eternidade* em F1314n[1874]/J1260 [1873], citado *infra*.)

“ME < OFr < L., a taking beforehand, anticipation, confidence, audacity; see presume, v.

1. Guess; assumption; speculation; conjecture; supposition.

2. Liberty; license; perceived right; self-granted privilege; audaciously claimed prerogative.

3. [Fig.] estimation; beginning; taste; sample; portion; part; specimen; brief vision.”

¹⁶³Cf. FÍSICA, IV1-14; VI.

realidade da parte, a realidade dos intervalos que a partição lhe atribui.¹⁶⁴ O problema do contínuo é que não tolera limites que não sejam puras abstrações¹⁶⁵. É no acto inesgotável, de lhe pôr limites sem chegar ao limite, de o partir sem chegar à parte, que a sua condição de contínuo fica reconhecida e, por outro lado, nos alegados contínuos físicos do tempo e do espaço emerge *continuamente* a tesoura implacável e benigna do limite, da partição que institui a unidade indivisível da parte ao lado da unidade divisível do todo: aquele tempo que não podemos pensar se não como contínuo (como duração) não pode igualmente ser pensado se não como relação entre unidades separadas (como ordem e mudança da passagem). Como as ondas do mar, o mar escapa-nos no momento que nos alcança, porque as vagas não se podem agarrar (os intervalos do mar, as ‘unidades’ nas quais podemos imaginar ‘contá-lo’): morrem no acto de segurá-las, porque aquilo que podemos capturar é a água mas não a vaga, que é um fluxo de sucessões (um trem): um tudo tão contínuo (divisível) quanto unitário (indivisível).

A partição operada pela poeta não é por isso arbitrária: é tão necessária quanto impossível, como o é todo o apropriado *Como se* (uma hipótese que não podemos dispensar nem demonstrar). Temos que partir o mar para agarrar a onda (porque a verdade é que aquilo que faz o mar é ser ondas a sua água), temos que partir o tempo para poder contá-lo, para encontrar aquela unidade última que a partição nos nega. A vertigem da *mise en abîme* da infinita divisibilidade aberta pela dimensão contínua do tempo (a sua duração) choca com a necessidade de articular esta divisibilidade não como abstracção ficcional, mas como propriedade concreta, graças à qual os intervalos (*Períodos de Mares -/ Não visitados por Praias*) se tornam por sua vez *limites* de outros intervalos (*Margem de Mares a ser -*), limites que de-finem o dar-se efectivo da partição numa definitiva indivisibilidade. Coagidos a pensar qualquer intervalo temporal enquanto extensão (como um ‘trecho’ de duração), para ter intervalo temos de pensar esta extensão como ‘limitada’, temos de lhe atribuir o limite

¹⁶⁴A resistência, por um grupo minoritário, mas influente de investigadores, à ideia de que o contínuo seja algo mais do que uma abstracção matemática inaplicável à realidade física (apesar de todos os êxitos que a sua utilização produziu na ciência do séc. XX) nasce da sua natureza contra-intuitiva: o contínuo não pode ser ‘observado’ na natureza, mas só postulado (cf. DUMMETT 1978).

¹⁶⁵E por isto incarna esteticamente o “sublime matemático” descrito por Kant, enquanto condição de um sentimento de “inadequação da nossa faculdade de exibição”, de um sentimento “quase violento contra a imaginação” (“unangemessen unserm Darstellungsvermögen, und gleichsam gewalttätig für die Einbildungskraft erscheinen mag”, KANT, KdU, [B 76]: 166), que se produz perante toda a manifestação da natureza “que implique ou provoque a representação do i l i m i t a d o, pensado na sua totalidade” (“das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden, sofern U n b e g r e n z t h e i t an ihm, oder durch dessen Veranlassung, vorgestellt und doch Totalität derselben hinzugedacht wird”, KANT, KdU, [B 76]: 165)

constituído pela mudança, pela sucessão: o instante só pode ser pensado como presente, aquilo que está enquanto passa.

The instant, then, is an extrapolation. But an extrapolation from what? On one account, we derive the notion of an instant from a process of dividing an interval into smaller and smaller parts. Clearly, if time is (as we assume) continuous, this process has no end, just as the series $1, 1/2, 1/4, \dots$ has no last member. So we define an instant as the smallest part of an interval, we are talking of something that does not exist. The continuity of time entails that there is no smallest part of an interval. If, then, an instant is thus extrapolated, it is indeed an illicit extrapolation.

A quite different conception of an instant does not regard it as a part of interval at all, but as an indivisible boundary between two parts of an interval. The present moment, for example, may be thought of as a boundary between past and future. This seems to have been Aristotle's view: 'The now is a link of time... for it links together past and future, since it is a beginning of one end and an end of another' (*Physics*, Book IV, 222^a 10). As we saw in Chapter 5, Augustine construed this indivisible moment as durationless. So too, does Aristotle, which is why, presumably, he says later in the same work that 'Time is not composed of indivisible nows' (*Physics*, Book VI, 239^b 9).

(POIDEVIN 2007:129)¹⁶⁶

§ 14 A APORIA DO INSTANTE E A 'SOLUÇÃO' ETERNISTA

O instante tem que ter extensão (ser parte de um intervalo divisível) para que o tempo possa ser medido como duração, mas tem que ser um ponto 'último' (indivisível) para que o tempo possa ser 'contado' como sucessão (enquanto movimento da mudança).¹⁶⁷ Esta

¹⁶⁶A descrição de Poidevin sintetiza eficazmente a polaridade intrínseca à identificação da unidade 'última' do tempo quando complementarmente descrito como extensão contínua e como passagem (função de contagem do movimento, segundo o antes e o depois - FÍSICA, IV, 11, 219b -), mas é filologicamente inexacta ao atribuir a Aristóteles uma unívoca preferência pela segunda alternativa. Na realidade, a reflexão aristotélica oscila entre os dois polos (daqui o dissenso interminável entre os seus intérpretes), porque não consegue escolher entre descrição do tempo como contínuo (mutuada a partir da duração) e descrição como descontinuidade de mudança (mutuada a partir da sucessão). Aristóteles refere-se tanto ao instante-intervalo (parte só abstractamente divisível de um continuum infinitamente divisível), quanto ao instante-comutador (ponto unitário e indivisível de passagem entre antes e depois enquanto propriedade que define o 'agora', - *to nun* -). Aristóteles postula que as duas perspectivas opostas são reconciliáveis porque não havendo para ele infinitos actuais no âmbito da física (do mundo temporal) a infinita divisibilidade do intervalo é só potencial (no 'mundo real' Aquiles ultrapassa a tartaruga), o tempo fica separado da eternidade, e pode dar-se então a sobreposição de instante-intervalo e instante-*to-nun* que permite identificar a unidade de contagem do tempo enquanto numerabilidade do movimento. A relação (de distinção na sobreposição) entre instante e presente fica, no entanto, na reflexão da *Física* sumamente ambígua.

¹⁶⁷A contradição intrínseca a esta noção é patente no verbete de WEBSTER que atribui a "Period" significados opostos, como instante (1) e comprimento, porção de tempo (2 e 3); intervalo de vida, termo de duração da existência mortal (7) e série infinita, sucessão sem fim (8):

"period [-s] n

Fr. < L. < Gk 'going round, circuit, revolution, cycle of years, periodic recurrence, recurring fit of disease, orbit of a heavenly body, rounded sentence' < περι, around + ὁδός, way.

1. Moment; instant; designated time.
2. Length of time; number of days, hours, or minutes.
3. Season; portion of time.
4. Real time; the present moment; [fig.] earthly measurements of time; mortal existence.
5. Portion of the orbit of a heavenly body.

contradição aparentemente insolúvel relega a nossa percepção do tempo ao bloqueio de incompreensibilidade tão bem descrito por Agostinho: sei o que tempo é até me não perguntarem o que seja. A única saída deste impasse milenar para as teorias do tempo que queiram ter um mínimo de coerência racional tem sido ou separar radicalmente sucessão e duração (esta está toda do lado da eternidade, enquanto o tempo é pura mudança), ou subordinar radicalmente uma à outra, ficcionalizando ou pelo menos relativizando uma das duas dimensões (a passagem do tempo não existe: a mudança é ilusão subjectiva; ou, pelo contrário, o tempo é pura passagem, mudança, eventualmente redutível a uma forma de processamento do real por parte da consciência). Se a separação radical é descartada neste poema por Dickinson (que, enquanto poeta-profeta, se encarrega de mostrar a dimensão infinita inerente à finitude do tempo),¹⁶⁸ a possibilidade de relativizar a dinâmica da mudança em prol da duração como dimensão fundadora do tempo (triumfante no além da eternidade, quando o tempo resultaria libertado do condicionamento da finitude sucessória), ela é contudo explorada como perspectiva especulativa no denso grupo dos poemas *eternistas* (F453/J615; F573/J1053; F690/J624; F738/J982; F866/J936; F1020/J1056; F1166/J1159; F1289/J1289; F1420/J1380), adensados em grande parte, como uma sumptuosa galáxia metafísica, nos *annis mirabilis* 1862-1865.

Desenvolvendo a intuição elaborada em F720/J695, segundo a qual para pensar o tempo como contínuo deve atribuir-se-lhe uma continuidade essencial com a eternidade, Dickinson explora a possibilidade de definir a eternidade não como o desaparecimento do tempo, mas como a sua cura, o tornar coerente aquilo que nele experimentamos como contradição insolúvel, na suspensão da sucessão, no resgate do presente da instabilidade da passagem. Se

-
6. Stopping point; time to pause.
 7. Life span; duration of mortal existence.
 8. Infinite series; endless succession; regular pattern.”

¹⁶⁸ *How much the present moment means*

To those who've nothing more -

The Fop - the Carp* - the Atheist -*

Stake an entire store

Opon a moment's shallow Rim*

While their commuted Feet

The Torrents of Eternity*

Do all but inundate -*

**The Dog - *the Tramp*

**fickle*

**waters*

**almost*

F1420 (1877)/J1380 (1876)

A *Borda do instante é volúvel* de mais para poder ser considerada um limite inultrapassável: as *águas* da *Eternidade inundam* os passos pelos quais pretendemos escandir o fluxo do tempo terreno como finito, impermeável ao infinito da eternidade: “You mention Immortality./ That is the Flood subject. I was told that the Bank was the safest place for a Finless mind.” (*Carta 319*. Para T. W. Higginson. 9 June 1866)

for verdade, como afirma Aristóteles, que *Time is not composed of indivisible nows*, porque o tempo só existe como continuidade de intervalos (para Aristóteles, só potencialmente) infinitos (por infinitamente divisíveis: privados de limites – *praias: shores* - que sejam *Margem: Verge*, condições de ‘acabamento’), que se substanciam como (períodos, intervalos de) eternidade (uma ‘actualidade perene’ não definível como presente, mas como ausência de passagem), então sim poderemos declarar - afirma Dickinson em F690/J624 -¹⁶⁹ que *Para sempre é composto de agoras* (os intervalos incomensuráveis duma actualidade sem antes e depois).¹⁷⁰ A diferença entre presente, passado e futuro (com a implicação do privilégio *presentista* da actualidade) relativiza-se, na perspectiva *eternista* que olha para o tempo como função da infinidade da duração, vinculada só espacialmente pelo vector entrópico da finitude: *Não é um tempo diferente -/ Excepto pela Infinitude/ E Latitude de Lar* -. Tempo e eternidade não são dimensões alheias e incompatíveis, mas perspectivas diferentes do relacionamento entre finito e infinito enquanto dialéctica espaço-temporal do universo de que o sujeito é parte. O poeta-profeta desvenda esta continuidade, abrindo caminho, por meio da partição do mar, à terra – perdida, mas (na promessa) desde sempre nossa - do sem fim, na qual sucessão e movimento (impossíveis nesta perspectiva de infinidade eternista, como mostra o paradoxo zenoniano da flecha) *se dissolvem e exalam*, desvendando-se como manifestação só aparentemente dinâmica de um estado de coisas intrinsecamente estático (“Change consists of a series of instantaneous states of affair. Russell calls this the ‘static’ account of change”, POIDEVIN 2007: 131).¹⁷¹

¹⁶⁹Tradução portuguesa, AMARAL: 96s.

¹⁷⁰Não é o presente que triunfa do passado e do futuro como única realidade ontológica, nas teorias do tempo que reconhecem realidade objectiva unicamente às séries B (assumindo a não pertinência referencial da percepção subjectiva do tempo), mas a actualidade indiscernível do sem passagem em que a irreversível diferença passado/presente/futuro é eliminada num à frente/atrás de dissolvência reversível.

¹⁷¹Esta contradição inerente à aplicação da categoria lógico-matemática da qualidade à realidade física é formulada por Kant na Segunda Antinomia da Dialéctica transcendental da *Crítica da razão pura* em relação à matéria, a partir das perspectivas metafísicas opostas da monadologia leibniziana e do empirismo humiano. (Tese: toda a substância composta consta de partes simples, isto é, indivisíveis. Antítese: não existe nenhuma entidade simples (indivisível) no mundo. Cf. KRV, Divisão Segunda. “Dialéctica Transcendental”, Cap. II, “A antinomia da razão pura”[B432-595; A405-567].) Para Kant, esta antinomia não subsiste em relação ao tempo, que é forma pura da intuição sensível do sujeito e não dimensão da substância do objecto. E se esta dialéctica for aplicada ao tempo como dimensão física, uma vez revogado o passo kantiano de o transcendentalizar à simples condição cognitiva? É precisamente esta a operação de Dickinson nestes poemas, e também a operação de Nietzsche que, com Hegel, repudia a postura anti-metafísica (de separação inultrapassável entre sujeito e objecto, entre conhecimento e ser) de Kant, mas para a desenvolver num sentido anti-idealístico e anti-racionalista.

Num primeiro passo, Nietzsche revoga (com Hegel) a estratégia kantiana de subtrair o tempo ao ser do mundo, instaurando-o como ‘poder transcendental’, cognitivo, do sujeito. Num segundo passo, Nietzsche revoga a estratégia hegeliana de manter (kantianamente) o tempo como ‘poder racional’, para o elevar (metafísicamente) a factor de constituição do objecto (dimensão historicamente produtiva do ser). Cindindo o tempo da razão, e

Without Debate - or Pause -* **Certificate*
Or Celebrated Days -
No different Our Years would be* **As infinite*
From Anno Dominies –

A eternidade não constitui um *tempo diferente*, caracterizado pelo “prolongamento” ilimitado, tal como postulado na sua descrição mais ingénua, desconhecendo que *Forever - is composed of nows*. A sua infinidade não se deixa ‘contar’ como indefinida acumulação sucessória,¹⁷² mas como infinita continuidade da duração – tartaruga inultrapassável pelo Aquiles “pé-rápido” da convulsa passagem sucessória.¹⁷³ A eternidade é a dimensão infinita do tempo, reconhecida (enquanto *Infinidade* actual do contínuo) por quem se ponha a *olhar* para ele e o considere para além das aparências inerentes ao consciencialismo primário, por quem sabe *partir o mar* e deixa-lo mostrar os *Períodos de Mares* que ele contém, assumindo a

fazendo do tempo o poder ‘físico’ (racionalmente ingovernável, porque antinômico, puramente material) no qual se produz o ser, Nietzsche decreta a irrelevância do sujeito e da sua pretensão de governo e auto-governo racional. Heidegger assimilará a intenção anti-metafísica e anti-idealística de Nietzsche (o tempo é o ser, na sua alteridade radical de qualquer racionalidade), mas amputará a sua noção de temporalidade da dinâmica antinômica própria da descrição do ser como matéria (patente em Nietzsche e descendente da dialética kantiana), para o desenvolver num cariz fenomenológico que, depois da “Kehre”, é desenvolvido como linguístico.

¹⁷²Segundo o ponto de vista quantitativo da Antítese da Primeira Antinomia kantiana: *O mundo não tem nem começo nem limites de espaço, mas é infinito seja em relação ao espaço que ao tempo*. Nesta antinomia, quantitativa, a regressão é *ad indefinitum* porque as condições são dadas fora do condicionado e não dentro dele, e a Antítese é falsa (como a Tese oposta da finitude do mundo, do tempo), pois o mundo (o tempo) nunca é dado como totalidade: não temos experiência da sua totalidade (como sucessão infinita ou finita). Pelo contrário, na Segunda Antinomia, qualitativa (correspondente ao movimento reflexivo desenvolvido nestes poemas de Dickinson em relação ao tempo), o regresso é *ad infinitum*, porque as condições – as partes em que ele se divide – são dadas dentro do condicionado, estão contidas na sua intuição: a divisão em trechos de atualidade, em *Nows*, é parte essencial da intuição do tempo. (Para Kant, Tese e Antítese são, contudo, ambas falsas, porque a divisão em partes nunca é dada como um todo finito ou infinito, mas unicamente na série sucessivamente regressiva da divisão, que nunca chega a ser completada, sendo o objecto representação fenoménica e não coisa em si.)

173 "Sweet Sue,

There is no first, or last, in Forever -

It is Centre, there, all the time -

To believe - is enough, and the right of supposing –”(Carta 288, para Susan Gilbet Dickinson. Cambridge, cerca de 1864 segundo Johnson, de 1865 segundo Franklin).

relatividade sucessória do ponto de vista do observador a partir da sua condição espacial: *Deste - experimentado Aqui -/ Tirem-se as Datas* –.¹⁷⁴ É a posição actual no espaço físico (o *experimentado Aqui*, a referência indexical ao exterior: *Latitude de Lar*) que determina a extrapolação aperceptiva do *Agora* como ‘fronteira’ indivisível entre intervalos, unidade de uma sucessão discreta (como aquela *actualidade* evenemencialista que discrimina as *Datas*: o *contraste – Debate* – e o seu ocasional abrandamento – *Pausa* - entre passado, presente e futuro, com a sua distinção de *Dias Celebrados*).¹⁷⁵ É suficiente reconhecer a ligação entre poder de indexicalização espacial e temporal, e a dependência desta daquela (*Deste - experimentado Aqui -/ Tirem-se as Datas*) para aceder à visão do contínuo temporal (*Sem Debate - nem Pausa* – passagem sem interrupção de cada elemento da série ao sucessivo) na sua propriedade de infinito actual - de eternidade: para-sempre ‘actual’ e não potencial. Na perspectiva da teoria da relatividade, o tempo é eterno - o que é outra maneira de dizer que não existe¹⁷⁶ (que a nossa percepção de indivisíveis partes discretas numa linha de sucessão irreversível é uma mera ilusão subjectiva) -, constituindo só a quarta dimensão do insolúvel complexo espaço-tempo, real unicamente como duração (que se torna simultaneidade absoluta do ponto de vista divino - o *Annus Domini* –, eventualmente impossível na realidade física).

*There is a Zone whose even Years
No Solstice interrupt -
Whose* Sun constructs perpetual Noon *Where
Whose perfect Seasons wait –*

*Whose Summer set in Summer, till
The Centuries of June*

¹⁷⁴ Também no caso deste poema, para facilitar o comentário, seguimos uma tradução mais literal do que a proposta por AMARAL.

¹⁷⁵ Iluminantes as reflexões sobre esta questão nos *Fragmentos* de 1881 (Começo do ano-Outono, [11=MIII I]) de Nietzsche, que dedicam atenção à questão do tempo, esboçando o plano de uma obra sobre “Die Wiederkunft des Gleichen” (“O retorno do mesmo”) (NIETZSCHE, N.F.: 494) Que a partir da abolição da sucessão como ilusão se dê a dissolução da noção do tempo em prol da sua ciclicidade eternista é formulado por Nietzsche, em termos que reenviam à descrição ‘periodista’ de Dickinson em F720/J695: “Erst das Nacheinander bringt die Zeit vorstellung hervor. Gesetzt, wir empfänden nicht Ursachen und Wirkungen, sondern ein continuum, so glaubten wir nicht an die Zeit. Denn die Bewegung des Werdens besteht nicht aus ruhenden Punkten, aus gleichen Ruhestrecken. Ø Die äußere Peripherie eines Rades ist ebenso wie die innere Peripherie, immer bewegt und, obschon langsamer, doch in Vergleich zur schneller bewegten inneren, nicht ruhend. Zwischen langsamer und schneller Bewegung ist mit der “Zeit” nicht zu entscheiden. Im absoluten Werden kann die Kraft nie ruhen, nie Unkraft sein /.../ Ein continuum von Kraft ist ohne Nacheinander und ohne Nebeneinander (auch dies setzte wieder menschlichen Intellekt voraus und Lücken zwischen den Dingen). Ohne Nacheinander und ohne Nebeneinander giebt es für uns kein Werden, keine Vielheit – wir können nur behaupten, jenes continuum sei eins, ruhig, unwandelbar, kein Werden, ohne Zeit und Raum. Aber das ist eben nur der menschliche Gegensatz.”(11[281] (NIETZSCHE, *Ib.*: 549)

¹⁷⁶ Cf. MC TAGGART 1908.

*And Centuries of August cease**
And Consciousness - is Noon -

**fuse/lapse/blend*

F1020/J1056 (1865)¹⁷⁷

Assim como o *Para sempre* de uma actualidade infinita e ‘desindexicalizada’ (fora da nossa percepção) de F690/J624,¹⁷⁸ o *Para-sempre* do *perpetual Noon* em F1020/J1056¹⁷⁹ é a *luz perpétua* e total¹⁸⁰ de um tempo perfeito, não assombrado pela sombra da mudança (do pôr do sol, das noites, da passagem de estação enquanto manifestações de alteridade sucessória).¹⁸¹ Ambos são *tenseless*, incompatíveis com a assimilação da permanência (actualidade imutável da duração) à temporalidade (pensada como passagem, linha sucessória da transitoriedade enquanto condição de mudança) operada no *Para sempre* de F1457/J1422 por meio da inscrição metonímica do tempo subjectivo (ilusório?) das séries A no tempo objectivo (o único real?) das séries B. O *Para sempre* é apresentado aqui como aniquilação

¹⁷⁷Tradução portuguesa, AMARAL: 352s..

¹⁷⁸Cf. o comentário deste poema em AMARAL 1995: 291ss. que o apresenta como questionamento e “subversão do tempo e do espaço”.

¹⁷⁹ Cf. a carta já citada a Susan Gilbert: “I knew it was the Bell, and not the Noon, that failed - /.../ To include, is to be touchless, for Ourselves cannot cease – Hawthorne’s interruption does not seem as it did - Noon is Morning’s Memoir.” (Carta 292. Cambridge, Junho de 1864).

¹⁸⁰Neste poema mais tardio, anuncia-se a problematização da perspectiva eternista que leva Dickinson à formulação alternativa da dialéctica de duração e sucessão (como complementaridade e não co-exclusão) que se dá em líricas como F858/J802 e a já comentada F1457/J1422. A exclusão da apreensão das séries B dos *Anos iguais* e das *Estações perfeitas* não é concebível pelo sujeito se não como autodestruição; por isso, para a pensar, ele deve postular um paradoxal “fim” (*cease*) desta eternidade, a sua implosão no *Meio-dia* da *Consciência*. Além do *território* (*Zone*) da duração *perfeita* (não *interrompida*) que exclui a mudança da passagem, deve haver uma condição na qual esta duração *colapsa* (*lapse*) num *Meio-dia* mais poderoso do que o *Meio-dia perpétuo* das *Estações perfeitas*: numa subjectividade não aniquilada, mas tornada *Sol* (*constructor* do zénite de luz da visão, que apaga todas as sombras na perfeita verticalidade dos seus raios). Trata-se de um *colapso*, um apocalipse do objecto no sujeito, do universo material no espírito, para o qual a intensidade de uma experiência pontual pode ser tão determinante quanto a morte, como Dickinson reitera obsessivamente (às vezes brincando, outras vezes em ardente desespero): “It was so delicious to see you - a Peach before the time, it makes all seasons possible and Zones - a caprice.

We who arraign the “Arabian Nights” for their under statement, escape the stale sagacity of supposing them sham.” (Carta 438, para Samuel Bowles. Em volta de 1875)

¹⁸¹Sobre esta visão dickinsoniana do *Meio-dia* (*noon*) como inscrição da ‘intemporalidade’ do *agora* (*now*), cf. o comentário de SEWALL 1974, que reconstrói uma sua importante fonte literária, citando um capítulo da obra *Reveries* de Ik Marvel intitulado « Noon » (abundantemente sublinhado no exemplar possuído por Dickinson): “ The Present, like the noon, is only a point ; and a point so fine, that it is not measurable by grossness of action. Thought alone is delicate enough to tell the Breadth of the Present.” (*Ib.*: 48) Sewall comenta : “Or as he puts up it a few paragraphs later : «Thought ranges over the world, and brings up hopes, and fears, and resolves, to measure the burning NOW. »

Such «measuring» was to become Emily Dickinson’s life work, but she carried Marvel’s notion of the «breadth of the Present» much further. Noon became a token of the instantaneous, arrested present which is timelessness, or eternity, or heaven, when all accident, or «grossness», is discarded and there is nothing but essence.” O primado do presente é tópico que, segundo Sewall, Dickinson assimila de “Emerson’s insistence on NOW « the almost unbelievable miracle » of the moment (life as ecstasy)” (*Ib.*: 47). Quão grande seja a dívida de Dickinson em relação a Emerson (uma cópia *The Conduct of life* está entre os livros anotados da biblioteca pessoal da autora, cf. SEWALL 1974: 678) é questão amplamente discutida entre os intérpretes, que aqui não será abordada, ficando-nos pela constatação de algumas efectivas assonâncias textuais.

continuidade da duração (*Cujo Verão se estabelece em Verão*, intervalos do mesmo que se sucedem sem interrupção de antes e depois, de começo, de *Solstício*) instaura a eternidade como equivalência dos trechos de tempo, que são todos Dedekind-infinitos, *Séculos de Junho/ e Séculos de Agosto*: um mês é um intervalo equipolente a um século, como ele infinito, uma parte não mais pequena do que o todo.

F720/J695, F690/J624, F1020/J1056 (e F573/J1053) ilustram-se reciprocamente: a marinha ‘metafísica’ da primeira lírica ‘dá expressão lírica’, perceptivamente veiculada num mar iconicamente ‘representativo’ no olhar imaginativo “do poeta”,¹⁸⁵ à reflexão apotegmática das outras duas, naquela que é uma “hipotipose simbólica”, segundo a definição kantiana elaborada no parágrafo 59 do primeiro tomo da *Crítica do Juízo* (§59. “Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit”: “Da beleza como símbolo da Moralidade”).¹⁸⁶ A

Moon, in the valley of Ajalon. And the sun stood still, and the moon stayed, until the people had avenged themselves upon their enemies. Is not this written in the book of Jasher? So the sun stood still in the midst of heaven, and hasted not to go down about a whole day. And there was no day like that before it or after it, that the LORD hearkened unto the voice of a man” (*Joshua* 10,12-14). Para uma análoga elaboração lírica da paragem do Sol como figura da saída da temporalidade para a eternidade, cf. F1116 (1865)/J950 (1864) comentado *infra*, no Capítulo VII (sendo aliás ali um *Sunset* que para onde a *Manhã começa*, enquanto aqui é um *Sunrise* que se eterniza como *Aurora*).

¹⁸⁵“Eben so den Anblick des Ozeans nicht so, wie wir, mit allerlei Kenntnissen (die aber nicht in der unmittelbaren Anschauung enthalten sind) bereichert ihn denken; etwa als ein weites Reich von Wassergeschöpfen, den großen Wasserschatz für die Ausdünstungen, welche die Luft mit Wolken zum Behuf der Länder beschwängern, oder auch als ein Element, das zwar Weltteile von einander trennt, gleichwohl aber die größte Gemeinschaft unter ihnen möglich macht: denn das gibt lauter teleologische Urteile; sondern man muß den Ozean bloß, wie die Dichter es tun, nach dem, was der Augenschein zeigt, etwa, wenn er in Ruhe betrachtet wird, als einen klaren Wasserspiegel, der bloß vom Himmel begrenzt ist, aber ist er unruhig, wie einen alles zu verschlingen drohenden Abgrund, dennoch erhaben finden können.” (KdU, [B 118-119]: 196)

¹⁸⁶“Alle H y p o t y p o s e (Darstellung, *subiectio sub aspectum*), als Versinnlichung, ist zwiefach: entweder s c h e m a t i s c h, da einem Begriffe, den der Verstand faßt, die korrespondierende Anschauung a priori gegeben wird; oder s y m b o l i s c h, da einem Begriffe, den nur die Vernunft denken, und dem keine sinnliche Anschauung angemessen sein kann, eine solche untergelegt wird, mit welcher das Verfahren der Urteilstkraft demjenigen, was sie im Schematisieren beobachtet, bloß analogisch, d.i. mit ihm bloß der Regel dieses Verfahrens, nicht der Anschauung selbst, mithin bloß der Form der Reflexion, nicht dem Inhalte nach, übereinkommt. /.../ Beide sind Hypotyposen, d.i. Darstellungen (*exhibitiones*): nicht bloße C h a r a k t e r i s m e n, d.i. Bezeichnungen der Begriffe durch begleitende sinnliche Zeichen, die gar nichts zu der Anschauung des Objekts Gehöriges enthalten, sondern nur jenen, nach dem Gesetze der Assoziation der Einbildungskraft, mithin in subjektiver Absicht, zum Mittel der Reproduktion dienen; dergleichen sind entweder Worte, oder sichtbare (algebraische, selbst mimische) Zeichen, als bloße A u s d r ü c k e für Begriffe.

Alle Anschauungen, die man Begriffen *a priori* unterlegt, sind also entweder S c h e m a t e oder S y m b o l e, wovon die erstern direkte, die zweiten indirekte Darstellungen des Begriffs enthalten. Die erstern tun dieses demonstrativ, die zweiten mittelst einer Analogie (zu welcher man sich auch empirischer Anschauungen bedient), in welcher die Urteilstkraft ein doppeltes Geschäft verrichtet, erstlich den Begriff auf den Gegenstand einer sinnlichen Anschauung, und dann zweitens die bloße Regel der Reflexion über jene Anschauung auf einen ganz andern Gegenstand, von dem der erstere nur das Symbol ist, anzuwenden. So wird ein monarchischer Staat durch einen beseelten Körper, wenn er nach inneren Volksgesetzen, durch eine bloße Maschine aber (wie etwa eine Handmühle), wenn er durch einen einzelnen absoluten Willen beherrscht wird, in beiden Fällen aber nur s y m b o l i s c h vorgestellt. Denn, zwischen einem despotischen Staate und einer Handmühle ist zwar keine Ähnlichkeit, wohl aber zwischen der Regel, über beide und ihre Kausalität zu reflektieren. Dies Geschäft ist bis jetzt noch wenig auseinander gesetzt worden, so sehr es auch eine tiefere Untersuchung verdient; allein hier ist

dimensão oscilatória do movimento do mar, a dinâmica perene do seu estar parado (o mar não se desloca, estando irredutivelmente móvel) e a natureza, não discreta mas contínua, da sua massa líquida convergem em condensar um “símbolo para a reflexão”, não uma imagem metafórica mas uma *condição cognitiva* para “visualizar”, articular perceptivamente, o fluxo temporal como movimento não de sucessão e de mudança (de diferença entre passado, presente e futuro) mas de sequência recursiva, de periodização topológica (não *períodos de tempo* mas sim *Períodos de Mares*, ciclos de intervalos privados de, mas eles mesmos limite¹⁸⁷), na qual o tempo se produz como manifestação da eternidade. O que a figura do mar constitui, no *Gedankenexperiment* de F690/J624 (*Como se o Mar se abrisse/ E mostrasse um Mar ulterior*), é um mecanismo intuitivo de representação da natureza infinita do tempo enquanto eternidade, em contraste com a sua apreensão (preeminente do ponto de vista subjectivo) como série discreta – descontínua - e sucessória, vinculada à finitude.¹⁸⁸

nicht der Ort, sich dabei aufzuhalten. Unsere Sprache ist voll von dergleichen indirekten Darstellungen, nach einer Analogie, wodurch der Ausdruck nicht das eigentliche Schema für den Begriff, sondern bloß ein Symbol für die Reflexion enthält.” (KdU, [B 255-257]: 295-296)

O aspecto mais significativo nesta apresentação das hipotiposes (que é o nome kantiano da alegoria) é que elas são descritas como a priori: há para Kant uma coacção transcendental à alegoria, a sua relevância não é meramente retórica (no sentido disfémico, partilhado por Kant, de ornamental), mas mais profundamente teórica: são imprescindíveis para pensar. Sem *esquemas* e sem *símbolos* a máquina da razão para perante o impenetrável mistério aperceptivo do mundo.

¹⁸⁷Para alguém de madre língua inglesa do séc.XIX o campo semântico da palavra “verge” (cujo significado é registado em WEBSTER como “Threshold; limit; edge; beginning; (fig.) horizon; shore”, descendendo etimologicamente do latim “*virga*, rod”) resulta essencialmente associado à medida do tempo, porque “verge” é o nome do sistema de escape do relógio mecânico foliot (*verge or crown wheel escapement*), inventado no séc. XIII, e utilizado em todos os relógios mecânicos a partir do séc. XIV até meados do séc. XIX (quando começou a ser progressivamente substituído pelo mais exacto sistema de âncora). *Verge* (em português “vergê”), a corda que em todos os relógios utilizados até à geração anterior a Dickinson media com a sua batida, com o seu ritmo, a passagem do tempo, torna-se assim, metonimicamente, esta mesma pulsação. (“Vergê – Haste sobre a qual o balanço tipo Foliot é montado. O Vergê possui duas paletas montadas em ângulo aproximando de 90° ou 100° que são acionadas por uma roda do tipo coroa.”, cf.: <https://maisquerelogios.wordpress.com/glossario-do-relogio/>)

¹⁸⁸Um contraste que Kant reconhece como inerente à apreensão da “natureza” na sua dimensão contraditoriamente finita e infinita e como essencialmente manifesto no sentido estético de “sublime matemático”: “Erhaben ist also die Natur in derjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt. Dieses letztere kann nun nicht anders geschehen, als durch die Unangemessenheit selbst der größten Bestrebung unserer Einbildungskraft in der Größenschätzung eines Gegenstandes. Nun ist aber für die mathematische Größenschätzung die Einbildungskraft jedem Gegenstande gewachsen, um für dieselbe ein hinlängliches Maß zu geben, weil die Zahlbegriffe des Verstandes, durch Progression, jedes Maß einer jeden gegebenen Größe angemessen machen können. Also muß es die ästhetische Größenschätzung sein, in welcher die Bestrebung zur Zusammenfassung das Vermögen der Einbildungskraft überschreitet, die progressive Auffassung in ein Ganzes der Anschauung zu begreifen gefühlt, und dabei zugleich die Unangemessenheit dieses im Fortschreiten unbegrenzten Vermögens wahrgenommen wird, ein mit dem mindesten Aufwande des Verstandes zur Größenschätzung taugliches Grundmaß zu fassen und zur Größenschätzung zu gebrauchen. Nun ist das eigentliche unveränderliche Grundmaß der Natur das absolute Ganze derselben, welches, bei ihr als Erscheinung, zusammengefaßte Unendlichkeit ist. Da aber dieses Grundmaß ein sich selbst widersprechen der Begriff ist (wegen der Unmöglichkeit der absoluten Totalität eines Progressus ohne Ende)” (KdU, [B 93-94]: 178)

É neste potencial (kantianamente) “simbólico”¹⁸⁹ de esvaziamento do ponto de vista subjectivo que o *Mar* de Dickinson, figura da eternidade, descende tão paradoxalmente quanto directamente do *Oceano*, figura do tempo, do poema de Shelley (“Time”, escrito em 1821 e publicado em *Postumous Poems*, 1824), que se impõe como “hipograma”¹⁹⁰ de F720/J695:

*Unfathomable Sea! whose waves are years,
Ocean of Time, whose waters of deep woe
Are brackish with the salt of human tears!
Thou shoreless flood, which in thy ebb and flow
Claspest the limits of mortality!*

*And sick of prey, yet howling on for more,
Vomitest thy wrecks on its inhospitable shore;
Treacherous in calm, and terrible in storm,
Who shall put forth on thee,
Who shall put forth on thee,
Unfathomable Sea?*

A lírica de Shelley é célebre pelo seu poder de antevisão: numa literalização existencial da figura poética – fado singular dos poetas cuja vida imita a arte, em perfeita ortodoxia wildeana -, o seu autor morreu um ano depois de escrever este texto, vítima dum *naufrágio*. O corpo do artista, pobre *destroço das ondas*, foi *vomitado* na *costa inóspita* (da morte, da Itália) *pela enchente sem costas do Mar Insondável* no qual tinha tido a audácia, e a loucura, *de se aventurar para medir os limites da mortalidade*. Contudo não são nem o pathos nem a ênfase descritiva de “Time” que interpelam Dickinson, mas o jogo de quiasmo oximórico da *enchente sem costas* e da *sua costa inóspita*, no qual Shelley captura a antinomia da temporalidade, em seu ser inextricavelmente finita e infinita, de ser um contínuo e ter partes.¹⁹¹ F720/J695 reapropria-se (*Mares/Não visitados por Praias - /E estes a Margem de*

¹⁸⁹KdU utiliza o termo ‘simbólico’ num sentido oposto à sua definição ‘romântica’, reconstruída em DE MAN 1984. Simbólico (enquanto subconjunto da alegoria) designa em Kant o movimento da imaginação que instaura a ruptura entre a associação ‘natural’ da intuição e da percepção, excluindo toda a intersecção metafísica do tenor e do vector (na impossibilidade de distinguir entre a experiência e a sua representação, na coerência orgânica da co-pertença sinédóquica da percepção e do seu objecto).

¹⁹⁰Cf. “Hypogram and Inscription” *cit.*, DE MAN 1986.

¹⁹¹Tem costa, pelo contrário (em similitude pacificamente convencional), o mar do tempo de uma lírica juvenil de Dickinson (F3/J4 [1853]), na qual a alegoria aterradora de Shelley é suavizada pela plena adesão à imagética cristã da vida terrena como viagem rumo à eternidade: a navegação perigosa do *Piloto-homem* encontra o seu destino na terra firme do *silencioso Ocidente da Eternidade*, na qual as almas (*the sails*) lançam a *âncora* em desejado *descanso*. A jovem poeta de 1853 está já na posse de uma *maravilhosa* capacidade de expressão, mas está ainda *longe da terra* da extraordinária potência reflexiva que alcançará nos anos sucessivos:

*On this wondrous sea - sailing silently -
Ho! Pilot, ho!*

Mares a ser -) deste quiasmo, radicalizando-o (as vagas não passam a ter *costa* – como em Shelley -¹⁹² mas tornam-se *costas elas mesmas*), para o reformular numa torção paradoxal, antilógica homotetia que modela a impossibilidade lógica e empírica em auto-similaridade recursiva (o mar sem costa é costa doutros mares) para traduzir o “invisível”¹⁹³ em “visão”,¹⁹⁴

*Knowest thou the shore
Where no breakers roar -
Where the storm is o'er?*

In the silent West *peaceful
Many - the sails at rest -
The anchors fast.
Thither I pilot thee -
Land Ho! Eternity!
Ashore at last!*

Em F143 (1860)/J76 (1859), especularmente, a alegoria resulta invertida (o mar é a eternidade para a qual deixamos a terra firme da vida terrena), mas continua a funcionar em termos simplesmente analógicos, faltando ainda completamente o desenvolvimento reflexivo que extrapola a descrição da eternidade da dimensão contínua do tempo e que se apoia essencialmente (em linha com Shelley) na falta daquelas costas que F3/J4 e F143/J76 não conseguem abandonar:

*Exultation is the going
Of an inland soul to sea,
Past the Houses -
past the Headlands,
Into deep Eternity -*

*Bred as we, among the mountains,
Can the sailor understand
The divine intoxication
Of the first league out from Land?*

¹⁹²E em Shakespeare, para quem o fim é a costa angustiante da corrida - parável - das vagas no “Soneto LX”, esboço de outra marinha metafísica que certamente se encontrava pendurado no atelier poético de Shelley e Dickinson (que recupera a figura da *sequência* das vagas em F1643/J1604 (1884):

*Like as the waves make towards the pebb'l'd shore,
So do our minutes hasten to their end;
Each changing place with that which goes before,
In sequent toil all forwards do contend.*

Cf. também o “Soneto LXIV” para uma visão apocalíptica da luta entre *hungry ocean* e *kingdom of the shore* enquanto figura cósmica da destruição operada pelo tempo (*Increasing store with loss and loss with store* num balanço final de pura ruína: *state itself confounded to decay*).

¹⁹³The morn by men unseen - Cf. F13 (1858)/J24 (1858).

¹⁹⁴Sendo objecto de *visão* (*vision*) exactamente aquilo que é inacessível à *erasing sight* (à visão comum, sensorial e ‘social’, que *apaga* o que é importante ver), o esforço da sua visualização, da *nomeação* que tira este *unseen, invisible*, da obscuridade, é o grande desafio (profético) da poesia para Dickinson: *There came unsummoned in -/That portion of the Vision/ The Word applied to fill/ Not unto nomination/ The Cherubim reveal* – F1243 (1872)/J1126 (1868)(Tradução portuguesa, AMARAL: 256s.).

A *Visão* do poeta produz-se na noite, precisamente quando o escuro é suficientemente denso para se poder dispensar a *visão que apaga*: *That flickered in the night/ When it was dark enough to do/Without erasing sight* - F517 (1863)/J601 (1862). A quase totalidade das reflexões sobre poética que temos de Dickinson encontram-se na sua poesia, não tendo ela deixado prosa crítica sobre outros poetas ou sobre a própria escrita além das parcas

dando plausibilidade intuitiva – através de uma analogia perceptiva – ao conteúdo contra-empírico da ideia de eternidade.¹⁹⁵

Só quem *remove o experimentado Aqui*, a pré-compreensão da consciência subjectiva, vinculada à referência empírica do *aqui e agora*, se pode aproximar da visão das ondas sem fim, sem sossego e sem costas, destes mares vazios (desertos) por serem infinitamente cheios de si mesmos, que são a recursividade infinita do tempo como continuidade indiscreta da eternidade. É por olhar para o tempo *como se fosse morto* (do ponto de vista do “rescaldo”¹⁹⁶ cognitivo constituído pela remoção da subjectividade), por reconhecer como todas as referências de indexicalização corpórea e psíquica da eternidade em temporalidade (*Latitude de Lar, Datas, Debate, Pausa, Dias de Celebração*) resultam esvaziadas pela morte, dispersas como aparências, inservíveis *destroços*, que o poeta pode reconhecer e *nomear* (*desvendar*, traduzindo-a em *imagens*)¹⁹⁷ a dimensão infinita do tempo e a sua articulação com o limite da finitude humana.

referências ocasionais nas suas cartas e das afirmações a ela atribuídas pelos seus familiares e correspondentes (nomeadamente a definição do seu critério para reconhecer o que é poesia, avançada a Higginson no seu primeiro encontro com ele: “If I read a book [and] it makes my whole body so cold no fire ever can warm me I know *that* is poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know *that* is poetry. These are the only way I know it. Is there any other way.” [Carta 342a. 16 de Agosto de 1870]) Quando BLOOM 2008 (“Introduction”) identifica a força maior da poesia de Dickinson no seu poder de “unnaming” (de desvendar o mistério do ser, escondido pela pretensão omnisciente inerente ao mapeamento linguístico do mundo) põe-se só aparentemente em conflito com a definição dada por Dickinson (que reivindica a força de *nomear*, de dar expressão simbólica à própria *porção de visão* profética): do ponto de vista do crítico, *unnaming* é a capacidade poética de desmontar as convenções (culturais) que nos prendem na ilusão da *sight* (da nossa pretensão de saber o que é o mundo e o que somos nós) e que nos fecham os olhos em relação ao *unseen*. A centralidade desta dinâmica “naming/unnaming” na poesia de Dickinson é ilustrada de forma muito penetrante em CAMERON 1979 (cf. em particular o Cap.I: “Naming as History: Dickinson’s Poems of Definition”: 26ss.). Para ulteriores considerações sobre este papel paradoxalmente cognitivo e visionário da cegueira da poesia (que não ‘vê na escuridão’, mas mais subtilmente ‘vê a escuridão na luz’, destacando nela o ‘invisível’, aquilo que não pode ser visto), cf., *infra*, os Capítulos VIII e XI.

¹⁹⁵Não poderíamos estar mais distantes do intuicionismo de BERGSON 1889 que reivindicando a natureza contínua do tempo contra a sua manipulação ‘discreta’ por parte da racionalidade técnica situa a sua ‘fenomenologia’ na dinâmica da intuição espontânea e “imediata” por parte da consciência, que liquefaz em *durée* unitária a variação descontínua, das unidades mensuráveis do tempo-especializado exterior, associadas (enquanto diferentes) em sucessão e simultaneidade.

¹⁹⁶Sobre a importância do “aftermath” na poesia de Dickinson, cf. PORTER 1981 e PORTER 1998: “a questão crucial” na poesia de Dickinson é “living after things happen. It is a preoccupation with afterknowledge, with living in the aftermath. The perspective of poem after poem is from afterward, from behind the ‘soft Eclipse’.” (PORTER 1981: 9)

¹⁹⁷*Of Pictures, the Discloser -/ The Poet* (F446/J448 [1862]). Este papel ‘presentativo’ da poesia é, contudo, tornado dialéctico em Dickinson pela consciência da inadequação das imagens, quer em termos cognitivos (perante o *blank* das experiências-limite e o *slant* com que o mistério das coisas vem ao nosso encontro), quer existenciais (em momentos de revolta análogos da angústia recorrente em Rilke: *Uns verwirrt es, die wir seiend heißen/ Immer so zu leben: nur von Bildern;/ Und wir möchten manchesmal mit wildern/ Griffen Wirklichkeiten in uns reißen/ Stücke, Abzufühlendes, ein Sein.* (Confunde-nos, de que dizem que somos/ viver assim: só de imagens;/ e às vezes quereríamos com selvagens/ garras rasgar realidades em nós,/ pedaços, um ser que para se tocar nele.)(Rainer Maria Rilke, *Poemas dispersos* 1906-1926, 4). Cf. F325/J322; F436/J581; F678/J346; F721/J668; F773/J679; F1062/J932; F1689/J1700. O ponto, iluminado sempre por Rilke, é que o poeta visa

Se a angústia da morte evocada pelo poema de Shelley é o naufrágio no *Oceano do tempo* enquanto triunfo do determinismo material sobre a liberdade do eu (como aniquilação temporal da consciência individual), a réplica de Dickinson é que este naufrágio é prova directa da consubstancialidade de tempo e eternidade: a morte não é o *fim* da duração limitada do nosso tempo de indivíduos (porque o tempo não tem fim: só é *percebido subjectivamente* como tendo-o), mas a mais poderosa condição de conhecimento dada ao indivíduo da sua finitude enquanto aniquilação na infinidade do mundo. Na morte, o

encontrar um nome precisamente àquilo *para cujo significado nenhum nome chega*. E por *inauditos* que sejam todos os nomes que o poeta encontra, eles são *desperdiçados sem fim*, porque o que deve ser nomeado é um vazio, o *centro em volta do qual se modelam os passos* do homem:

*Wie, für die Jungfrau, dem, der vor ihr kniet, die Namen
Zustüerzen unerhört: Stern, Quelle, Rose, Haus,
und wie er immer weiß, je mehr der Namen kamen,
es reicht kein Name je für ihr Bedeuten aus –*

*.. so, während du sie siehst, die leichthin ausgespannte
Mitte des Kaschmirshawls, die aus dem Blumensaum
sich schwarz erneut und klärt in ihres Rahmens Kante
und einen reinen Raum schafft für den Raum:*

*erfährst du dies: daß Namen sich an ihr
endlos verschwenden: denn sie ist die Mitte.
Wie es auch sei, das Muster unsrer Schritte,
um eine solche Leere wandeln wir.*

Rainer Maria Rilke, “Shawl”, *Poemas dispersos* 1906-1926, 84

*Como, para a virgem, àquele que diante dela se ajoelha, os nomes
se atiram não ouvidos: estrela, fonte, rosa, casa,
e como ele sempre sabe, quantos mais nomes lhe vieram,
não chega nenhum nome para o seu significar*

*... assim, enquanto o vês, o levemente esticado
meio do xaile de Kashmir, que da faixa florida
negro se renova e na borda da sua moldura clareia
tu isto aprendes: que os nomes para ele
criando um puro espaço para o espaço...:*

*tu isto aprendes: que os nomes para ela
são sem fim desperdiçados: pois ela é o centro.
Como quer que seja, o padrão dos nossos passos,
em volta de tal vazio nós vagueamos.*

(m.tr.)

Como iremos vendo ao longo da nossa leitura de Dickinson, a poesia resolve o problema central exibido por esta dialéctica entre “naming” and “unnaming”, visualização e cegueira, por meio da conversão retórica e imaginativa, semântica e estética, das imagens em figuras, não fornecendo representações descritivas e miméticas do objecto da experiência, mas interpretações simbólicas e ‘conjecturais’ dos seus conteúdos, assim como dos seus limites e inevitáveis fracassos (ao encontro do inconhecível). Só reconhecendo as *Imagens* de que fala Dickinson como *figuras*, no sentido ‘não visual’ e não mimético de toda a ‘exposição’ figural e não figurativa, não representativa, da experiência (exposição não do que há mas do *nosso ver*), é acolhido o seu genuíno sentido poético (cf., *infra*, Capítulo XI).

indivíduo não desaparece, mas reflecte-se como num espelho, descobrindo-se *nada que para sempre (para a eternidade) contempla o nada*:

*No Other can reduce Our
Mortal Consequence
Like the remembering it be Nought -
A Period from hence -*

*But Contemplation for
Cotemporaneous Nought
Our Mutual Fame - that haply
Jehovah - recollect -*

*No Other can exalt Our
Mortal Consequence
Like the remembering it exist -
A period from hence -*

*Invited from Itself
To the Creator's House -
To tarry an Eternity -
His - shortest Consciousness –*

F738/J982/ A (F36.1) (1863/1865)¹⁹⁸

¹⁹⁸Como explicado em FRANKLIN 1998 (II: 699-701): deste poema há “Three (two in part), variant, about 1863 and 1865. The first is a fair copy in Fascicle 36 (H97), recorded about the second half of 1863. The placement of “Our” at the end of line I may have been a copying error, not repeated thereafter./.../ About 1865 ED produced a variant of the first two stanza, signed Emily, which she sent to Susan Dickinson (H295) /.../ The copy in St 7 (A 90-1/2), with an alternative for two lines, was recorded about 1865. It may have been derived from the same draft as did the fair copy to Susan. Both texts consist of the same stanzas; the final two lines of the fair copy are carried, with a variant, as an alternative in the other period.” O texto aqui reproduzido é a primeira e mais longa redacção. Franklin e Johnson escolhem como definitiva respectivamente a segunda e a terceira versões, mais curtas, de 1865 (que só recuperam as duas primeiras quadras, unidas na versão B numa estrofe única, com alterações do sétimo e oitavo verso). Há bons argumentos para todas as opções, e este é um caso exemplar do significado intrínseco e não circunstancial do ‘pluralismo’ redaccional de uma parte consistente da produção poética de Dickinson. Em relação a muitos textos Dickinson adopta uma atitude de abertura à indeterminação que não constitui uma manifestação de insegurança, mas é pelo contrário (como realçado sobretudo no âmbito da literatura feminista) uma consciente estratégia autoral de ruptura com a tradição do texto-objecto absoluto.

*No Other can reduce
Our mortal Consequence
Like the remembering it be nought -
A Period from hence -
But Contemplation for
Cotemporaneous nought
Our single Competition
Jehovah's Estimate -*

F738/J982 (Versão B, 1865)

No other can reduce

O *Insondável* (*Unfathomable*) tempo de Shelley converte-se na *Insondável* (*Unfathomable*) eternidade de Dickinson (num olhar comum, a partir das *costas* opostas *dos mares sem costas* nos quais os dois poetas desafiam a inevitabilidade do *navrágio*¹⁹⁹), porque em poemas como F720/J695 e F738/J982²⁰⁰ o eu é apresentado como manifestação deste

Our mortal Consequence
Like the remembering it be nought -
A period from hence -

But Contemplation for
Cotemporaneous nought -
Our mutual fame, that haply
Jehovah recollect -

F738/J982 (Versão C com variantes nos versos 7-8, 1863, vers. 1865)

http://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/236065

http://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/236776

http://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/236348

¹⁹⁹*Sempre caro mi fu quest'ermo colle,*
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo, ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.

Giacomo Leopardi, "L'infinito"

²⁰⁰Para uma formulação análoga, cf. F866/J936 (1864): a *cessação da identidade* como estigma do *segundo Futuro* que nos espera além do amanhã terreno, está já inscrita na manifestação do nosso ser à qual *damos crédito* no tempo terreno (no *Hoje*), que não é mais do que *feições do Pó* prestes a desfazer-se. *Corpo, Mente, Mundo* são todos igualmente contentores *pequenos, circunscritos a mais*, cuja *medida* se dissolve na *comparação da inspecção alargada* da eternidade:

This Dust, and it's Feature -
Accredited - Today -
Will in a second Future-* ** Being*
Cease to identify -

This Mind, and it's measure -
A too minute Area
For it's enlarged inspection's
Comparison - appear -

*This World, and it's species** **Nations/Fashions/symbols/standards*
A too concluded show

desajustamento perpétuo entre finito e infinito, da impotência, passividade da *curtíssima consciência* na qual o que é se manifesta como sujeito, *abraçando os limites da mortalidade* (*reduzindo a própria importância mortal*) do ponto de vista da eternidade, do infinito.

§ 15 O ‘INSTANTE PERIÓDICO’ E A INDISTINÇÃO DE TEMPO E ETERNIDADE NA CONTINUIDADE DA DURAÇÃO

Olhar para (*relembrando* aquilo que continuamos a esquecer - *remembering*) o *Período daqui* (*Period from hence*), o instante infinito (*periódico*) e tão misteriosamente definido que marca a diferença entre vida e morte, entre o *agora* e o *não ser mais do nosso aparato de mortalidade*,²⁰¹ revela que eles são feitos da mesma substância: a única diferença entre ausentes (mortos) e presentes (vivos) é de simultaneidade (a indexalização espacial da temporalidade constituída pela experiência subjectiva, o seu ser *contemporâneos*). Entre vida e morte, a diferença não é ontológica (todos os seres são *Nada- Nought*) mas de disposição na série infinita dos *Nows* (*Períodos de Agora*) infinitamente divisíveis e, por isso, infinitos, que é o tempo enquanto eternidade. Numa perspectiva de interrogação anti-romântica (pré-nietzschiana) nestes poemas de Dickinson é formulada a angústia²⁰² provocada pela dúvida de que, se entre tempo e eternidade não há diferença se não de perspectiva, então é o mundo que é infinito, enquanto a consciência (o ponto de vista subjectivo) é finita (*curta demais: shortest*). Longe de ser receptáculo dum infinito que transcende a imanência finita do real, a subjectividade é o lugar da revelação da radical insignificância, do facto que nada muda na *casa do Criador*, na qual os seres humanos se *convidam por si mesmos* (‘criando’ o *Criador*), continuando a ansiar pela *aprovação divina* e a ficar presos numa consciência que será

For it's absorbed Attention's

Remotest scrutiny -*

**Memorial*

²⁰¹*Eternity, Presumption*

The instant I perceive

That you, who were Existence

Yourself forgot to live -

F1314 (1874)/J1260 (1873)

²⁰²Cf. também F453/J615 (1862), que apresenta a eternidade como *Bandeira branca* (*Eternity's White Flag - Before -*) rendição a um sitiante poderoso que controla todas as saídas e todos os acessos (*E Deus – a todo o Portão -*), vedando o passo para o *Recuo* na temporalidade (*estrada Selada* para a qual não há *Esperança* de regresso):

Retreat - was out of Hope -

Behind - a Sealed Route -

Eternity's White Flag – Before** - *Cool - **in front*

And God - at every Gate -

sempre *Uma Área demasiado pequena*, inadequada (sempre aquém do próximo destino, do *Período* sucessivo) como sempre foi (Aquiles nunca chega a apanhar a tartaruga, porque ela já lá estava sempre, começou já sempre a andar antes que ele partisse).²⁰³

O eterno retorno nietzschiano, a banalização radical da existência numa repetitividade sem fim, intrínseco à ideia da continuidade sem desajuste entre tempo e eternidade,²⁰⁴ assombra os poemas eternistas de Dickinson. A vertigem, o “abismo”²⁰⁵ da indistinção, que

²⁰³ *Left in immortal Youth*

On that low Plain

That hath nor Retrospection *Peradventure*

Nor Again -

Ransomed from years -

Sequestered from Decay

Canceled like Dawn

In comprehensive Day -

F1289/J1289 (1873)

Enunciada como dádiva incomparável (o que pode haver de melhor que ser *Forever young?*, como canta o *forever young* Dylan), a *Juventude imortal* do morto desvenda-se como sinistra maldição à luz da análise daquilo que ela representa, porque afinal não é bom ser subtraído à sucessão (ser *Resgatado dos anos*), à força entrópica da mudança (*Afastado da Ruína*), como denuncia a ambiguidade semântica do termo “Sequestered”, que quer dizer tanto *Protegido* como *Despojado* (cf. o correspondente verbete do WEBSTER, que elenca uma série de significados elusivamente contraditórios: “Private; cloistered; sheltered; retired; secluded”). Se a juventude imortal do morto é o pesadelo de se encontrar *Perdido...naquele Vale (naquela Planície)* que é a actualidade sem passado e sem futuro (*nem Retrospeção/ Nem De novo -*), este estado não pode que resultar no seu *apagamento*: dissolução da parte no todo que se dá quando o todo é uma unidade *total*, que não conhece solução de continuidade (*Apagado come a Aurora/ em Dia abrangente*). É improvável que seja casual, por parte de Dickinson, a utilização da expressão *low plain*, que é tradução alternativa de “valley” (utilizada na *King James Bible*) para indicar o “vale do juízo”, o “vale de Jeosafá” (*congregarei todas as nações, e as farei descer ao vale de Jeosafá; e ali com elas entrarei em juízo*, Joel 3,2), lugar veterotestamentário simbólico do juízo divino no fim dos tempos. Muito significativa a variante por *Retrospection* anotada no manuscrito: um *Peradventure* que se referia à causalidade actual, na singularidade discreta do que acontece, mas que sendo virado prospectivamente terá sido descartado em prol de simetria sucessória entre passado e futuro, para não duplicar o *Again* - que tem que ser lido aqui como ‘futuro’ efectivo e não como repetição iterativa do presente. Aos mortos (segundo F1289/J1289) não é dada aquela condição de mudança que institui o futuro enquanto novidade imprevisível que *Peradventure* denota com exactidão, como registado no relativo verbete de WEBSTER:

“ME paraenture < OFr per or par adventure, by chance.

Possibility; future prospect; potential.

Accident; mishap; chance misfortune.

Speculation; conjecture; guessing; attempt at explanation.”

²⁰⁴ A reflexão de Nietzsche, desde *A gaia ciência* (Aforismo 341, “Das grösste Schwergewicht”, F.W.: 570) até aos *Fragmentos póstumos*, desenvolve a noção de infinidade do tempo como um tópico filosófico central (instaurando-o como premissa do conceito do eterno retorno): cf. exemplarmente a formulação apodíctica no capítulo “Der Genesende” de *Assim falou Zaratustra* (III Parte): “Siehe, wir wissen, was du lehrst: dass alle Dinge ewig wiederkehren und wir selber mit, und dass wir schon ewige Male dagewesen sind, und alle Dinge mit uns. / Du lehrst, dass ein grosses Jahr des Werdens giebt, ein Ungeheuer von grossem Jahre: das muss sich, einer Sanduhr gleich, immer wieder von Neuem umdrehn, damit es von Neuem ablaufe und auslaufe: -/ so dass alle diese Jahre sich selber gleich sind, im Grössten und auch im Kleinsten, - so wir selber in jedem grössen Jahre uns selber gleich sind, im Grössten und auch im Kleinsten.”(NIETZSCHE, A.s.Z.: 276.) O “grande ano” nietzschiano reenvia directamente ao “período” de Dickinson. Não será inoportuno lembrar que ambos os autores (*cotemporaneous Nought* to each other, tinham em Emerson uma central referência filosófica comum).

²⁰⁵ “Alles geht, Alles kommt zurück; ewig rollt das Rad des Seins. Alles stirbt, Alles blüht wieder auf, ewig läuft das Jahr des Seins. / Alles bricht, Alles wird neu gefügt; ewig baut sich das gleiche Haus des Seins. Alles scheidet, Alles grüsst sich wieder; ewig bleibt sich treu der Ring des Seins./In jedem Nu beginnt das Sein; um

esvazia toda a diferença entre vida e morte, e tira todo o sentido à consciência subjectiva,²⁰⁶ paira neles como ameaça cósmica, contemplada com apavorada admiração pela grandiosidade do espectáculo da destruição.

Exemplo magnífico destas “paisagens sublimes” geradas pelo abismo da aniquilação da consciência humana é outra marinha metafísica também próxima do *Oceano* de Shelley, na qual a perspectiva de apagamento do sujeito na superfície penetrável e fechada (na qual a visão *afunda*) da eternidade do tempo, é desenvolvida em figuras poderosas, entre as mais famosas da poesia dickinsoniana:

*Behind Me - dips Eternity -
Before Me - Immortality -
Myself - the Term between -
Death but the Drift of Eastern Gray,
Dissolving into Dawn away,
Before the West begin -*

*'Tis Kingdoms - afterward - they say -
In perfect - pauseless Monarchy -
Whose Prince - is Son of none -
Himself - His Dateless Dynasty -
Himself - Himself diversify -
In Duplicate divine -*

*'Tis Miracle before Me - then -
'Tis Miracle behind - between -
A Crescent in the Sea -
With Midnight to the North of Her -
And Midnight to the South of Her -
And Maelstrom - in the Sky -*

F743/J721 (1863)

Na noção da contraditória, mas irreduzível “coincidência” de tempo e eternidade, as águas do tempo desvendam-se como céu da eternidade, e a “viagem” nelas reduz-se à abertura passageira duma esteira que não deixa rasto. O naufrágio nas *águas de mágoa profunda* evocado por Shelley, a morte tão temida, não é em realidade senão a manifestação

jedes Hier rollt sich die Kugel Dort. Die Mitte ist überall: Krumm ist der Pfad der Ewigkeit.”(.” (NIETZSCHE, *Ib.*: 272-273) Esta ideia, de que Zaratustra é profeta, é - por sua explícita admissão - um “abismo,, avalassador, que suscita no homem um “nojo,, insustentável: « Ich, Zarathustra, der Fürsprecher des Lebens, der Fürsprecher des Leidens, der Fürsprecher des Kreises – dich rufe ich, meinen abgründlichsten Gedanken!// Heil mir! Du kommst – ich höre dich! Mein Abgrund redet, meine letzte Tiefe habe ich an’s Licht gestülpt!// Heil mir! Heran! Gieb die Hand – ha ! lass! Haha!- Ekel, Ekel, Ekel --- wehe mir! ».” (NIETZSCHE, *Ib.*: 271)

²⁰⁶Como formulado iconicamente por Shakespeare: *If there be nothing new, but that which is/ Hath been before, how are our brains beguil’d,/ Which labouring for invention bear amiss/ The second burthen of a former child.* (“Soneto LIX”)

do facto de que aquele ‘corte temporal da eternidade’ que é toda a consciência, é simples ‘reflexo de reflexo’ (luz do sol espelhada numa foice de lua espelhada no mar), projecção duma clivagem de luz no meio da noite (entre duas *meias-noites*)²⁰⁷ que desliza nas águas sem as afectar, mas as depara com o remoinho abissal do *depois* (um *Maelstrom* - no Céu -) enquanto anulação dos limites (*que no andamento das tuas marés/ Apertas os limites da mortalidade!*)

Em F743/J721 a poeta não está simplesmente a fitar o mar (interrogando-se sobre os limites da própria capacidade de o governar),²⁰⁸ mas encontra-se no alto mar aberto, sem costas à vista, renunciando ao privilégio estético da suspensão contemplativa da própria condição temporal que, em F720/J695 e no poema de Shelley, é alcançada por meio de dois dispositivos figurais clássicos (respectivamente, a interposição analógica da similitude do “Gedankenexperiment” – *Como se* - e a interposição dialógica produzida pela prosopopeia do mar como interlocutor). Graças à criação duma “costa” ficcional que permite ao eu desdobrar-se, alienando-se da própria condição de ‘actor’ temporal no estatuto de espectador anacrónico que contempla ‘o mar do tempo’, F720/J695 e Shelley (bem como Wordsworth)²⁰⁹ olham para o sublime do infinito temporal, de cujo terrível poder estão provisoriamente poupados ao abrigo da poesia. Esta ancoragem virtual da metacronia estética é abandonada em F743/J721, na qual o eu poético não contempla à distância o mar do tempo, mas *vive-o*, encontra-se em ‘navegação’ dentro dele, não tendo um horizonte de terra, só a vastidão sem limites das águas,²¹⁰ nas quais o antes e depois sucessórios *afundam, dissolvendo-se* nos em frente e atrás

²⁰⁷ O primeiro quarto de lua nasce ao meio dia e põe-se à meia -noite, enquanto o último quarto nasce à meia -noite e põe-se ao meio-dia: o curso astronómico das fases do *crescent* desenvolve-se entre duas meias-noites.

²⁰⁸ *Quem te porá a mão em cima,/ Mar insondável, Traidor na bonança e terrível na tempestade? (Who shall put forth on thee,/ Unfathomable Sea?/ Treacherous in calm, and terrible in storm).*

²⁰⁹ Nomeadamente na “Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood”, poema cujas *águas poderosas* refluem e se deixam *ouvir* (como veremos melhor a seguir) dentro do *tamborejar* das ondas desta lírica de Dickinson:

*Hence in a season of calm weather
Though inland far we be,
Our souls have sight of that immortal sea
Which brought us hither,
Can in a moment travel thither,
And see the children sport upon the shore,
And hear the mighty waters rolling evermore.*

²¹⁰ Formalmente, o poema reproduz a monótona iteração própria duma viagem por mar, na qual a mudança da paisagem e de ritmo é essencialmente de ordem temporal (de horário e de meteorologia). Prosodicamente, a lírica tem a arquitectura do “Common Particular Meter” (sextilhas de tetrâmetros iâmbicos alternadas com trímetros iâmbicos : 8,8,6,8,8,6), num efeito uniformizador realçado pela prevalente justaposição assindética, a abundância do homeoteleuto e pela frequência das dilogias anafóricas (*Behind/Before* [/Before], *Himself/*

deslocativos (*Antes, Atrás: Before, Behind*), inerentes à preeminência da actualidade, contínua e infinita, da duração em excesso da descontinuidade finita da sucessão (na primeira quadra, a mudança sucessória implicada pelas séries A é espacializada na ordem puramente relacional das séries B).

Abandonada a margem estética da suspensão temporal, F743/J721 não fornece uma descrição do mar do tempo, mas sim da viagem nele (do que vemos enquanto navegamos), mais precisamente do terrível poder desorientador que exerce sobre o passageiro do tempo a noção de serialidade infinita da duração (o contínuo das águas que se abrem e se fecham no abismo da infinita partição), na necessidade de pensá-la como actualidade permanente cuja conversão na linha da experiência sucessória intra-temporal fracassa em aporias insolúveis. A angústia gerada pelo choque desta contradição expande-se, da primeira à terceira sextilha, num crescendo especulativo, no qual o sentimento de ameaça não nasce de algo que aconteça mas da transformação da visão operada pela reflexão: da primeira à última estrofe, a paisagem descrita transforma-se pela mudança do olhar, e não do seu conteúdo.

O poema abre como simples descrição da experiência da viagem no contínuo das águas temporais. Se ao eu é dada experiência de permanência na duração enquanto *atrás* e *antes* da partição (do *Termo* da consciência: o *entre* enquanto simultaneamente ‘intervalo’ e ‘diferença’ entre o *antes* e *atrás*, acto instituidor da ordem da sequência),²¹¹ a autocompreensão implicada por esta inclusão na eternidade do tempo (o facto que é a partição operada pela reflexão que desvenda a sua natureza de eternidade) exige que a morte não seja exclusão desta eternidade (enquanto apagamento da consciência) mas só, por sua vez, diferente manifestação desta inclusão. A morte não pode ser senão uma cena da paisagem, ao longo da viagem (*A Morte apenas a Esteira de Cinzento Oriental/ Que se dissolve em Aurora/ Antes que Oeste comece*),²¹² um banco de sombra que a luz dissipa na distância, enquanto a

Himself, [‘Tis/’Tis/’Tis, And/And) e epifórica (*of Her/of Her*), que se condensam nos isocolons quase perfeitos das duplas de versos 1 e 2, 13 e 14, 16 e 17 (num processo descrito metatextualmente pelo poema: *Himself-Himself diversify -/ In Duplicate divine -*).

²¹¹Como em português, o *termo* inglês “term” inclui os significados (contraditórios) de intervalo, período de tempo e limite, fronteira. “Term” indica então tanto uma extensão de tempo como o seu “fim”: tanto uma grandeza como o marco da sua circunscrição (da partição que a separa do todo). O que é relevante realçar é que a fronteira designada como “term” não é natural, mas sim ‘instituída’ pelo homem (por isso o termo “term” designa também o espécime lexical, a unidade linguística de designação), como evidenciado pela origem etimológica da palavra, o latino “termen”, que indica a fronteira assinalada por um demarcador físico (por um cipo). “Term” designa um intervalo de tempo finito, porque lhe é intrínseco o factor de demarcação na sequência sucessória de eventos que define a sua extensão: “Old English had termen «term, end,» from Latin. Sense of «period of time during which something happens» first recorded c. 1300, especially of a school or law court session (mid-15c.)” (OED)

²¹²No hemisfério norte, a lua minguante surge ao leste, antes da aurora, por volta das 3h00.

navegação continua; não catástrofe de irremediável mudança mas momento de iridescente fusão, na qual o fim e o começo (*se dissolve/ comece*) se encadeiam um no outro num *fade-out* paradoxal (o *Leste da Aurora* sendo teatro da *dissolução antes do começo do Oeste*²¹³ do fim do dia), veiculado pelo perfeito quiasmo: *Oriental/Dissolver* vs. *Oeste/começar* (*Eastern/Dissolving* vs. *West/begin*).²¹⁴

Esta assimilação da morte na duração como passagem reversível na ordem relacional da permanência pode todavia apenas dar-se se a partição do em frente/atrás deslocativos (séries B), operada pelo *Eu* que se instancia como *Termo-Entre* (*Term-Between*) temporal, absorve a partição do antes e depois sucessórios (se é resolvida a tensão intrínseca ao duplice significado de *Term*, enquanto intervalo - da duração - e enquanto fronteira, limite entre antes e depois). A morte é o acontecimento que põe em crise o postulado das filosofias temporais ‘unilaterais’, objectivistas ou subjectivistas, (a ideia que uma ou outra dimensão da temporalidade, a duração ou a sucessão, governe o todo do tempo, subordinando-se por princípio a outra). Só se o *Antes/depois* (*Before/afterwards*) sucessório aparentemente irreversível instituído pela morte é traduzível pelo *Antes/Atrás* da duração, a navegação no mar do tempo segue o seu rumo: o viajante que descreve a continuidade do tempo da vida como o que vê (o que está atrás e em frente dele) enquanto o faz, para poder pensar a sua viagem no contínuo como contínua deve interpretar a morte, atribuir-lhe um valor, assimilando o seu valor sucessório à duração. Graças à valência metafórica da coordenada espacial (*Oeste*) que o sustenta (Ocidente é o topónimo catacrético do fim temporal, porque a colocação espacial do pôr do sol se torna metonimicamente indicador do fim do dia e por extensão sinedóquica de todo o fim), o *Antes* do sexto verso converte assim o *Antes*

²¹³When “my work is finished, and I have got the tea, I slip thro’ the little entry, and out at the front door, and stand and watch the West, and remember all of mine - yes, Susie - the golden West, and the great, silent Eternity, forever folded there, and bye and bye it will open it’s everlasting arms, and gather us all - all -” “(*Carta 103*. Para Susan Gilbert Dickinson. 5 de Março de 1853).

²¹⁴O devaneio “amoroso” do já referido F573 (1863)/J1053 (1862) descreve a visão do par reunido pela felicidade da união num além espaço-temporal celeste (alcançado *Numa rua de Éter: Opon an Ether street*), no qual não há mais *Estações, nem Noite nem Manhã e no qual desaparece o Abismo da eternidade atrás* para se abrir *em frente* (*perante* os amantes) como algo *devido*, como algo de “actual” (*O Abismo atrás de nós – não havia -/Os Continentes eram novos -/A Eternidade - estava – antes/Da hora da eternidade -: The Gulf behind was not,/ The Continents were new -/ Eternity it was before/ Eternity was due -*). O cume do êxtase amoroso liberta das constrições da imanência terrena, proporcionando um “instante eterno” (*Porque* o Sol nascente parou no lugar - /e o fixou em Aurora - : For* Sunrise stopped upon the place - [* But]/ And fastened it in Dawn -*) de paradoxal antecipação da transcendência da condição celeste (*E depois ele me levantou / Por cima deste ruído mortal/.../ Este Mundo recuou /Como as Terras dos pés: And then He bore me on* [*high]/Before this mortal noise /.../ This* World did drop away [*The]/ As Acres* from the feet [*Counties]*). A experiência amorosa de Dickinson raramente desce à terra, pairando nas alturas incandescentes dum *selvagem* (*wild*) misticismo.

puramente espacial (de ordem deslocativa) do segundo verso em *Antes* sucessório (*Antes que o Oeste comece*) conexo ao *depois* sucessório do sétimo verso (*afterward*).²¹⁵

²¹⁵Quase contemporâneo de F743/J721, registado só seis textos a seguir no mesmo fascículo (o 36), o poema F750/J726 (1863) recupera e desenvolve de forma significativa a complexa trama figural desta estrofe:

*We thirst at first - 'tis Nature's Act -
And later - when we die -
A little Water supplicate -
Of fingers going by -*

*It intimates the finer want -
Whose adequate supply
Is that Great Water in the West -
Termed Immortality -*

Aforística condensação e reformulação reflexiva da “Ode da Imortalidade” de Wordsworth, esta pequena lírica despe a premonição wordsworthiana da eternidade divina do espírito, do o pathos romântico da nostálgica celebração da infância e de todo o jogo anamnésico de um horizonte de “pré-existência” obscuramente emergente na memória do inconsciente, para “dissecar” a premonição em *sede*, mecânica fisiológica, *Acto de Natureza* que inscreve no corpo a desproporção entre finito e infinito como falta (*want*), carência dolorosa, insatisfação angustiante. Aquele *bocado de Água* pela qual suplicamos nas duas fronteiras do nascimento e da morte (*no princípio/e mais Tarde - at first/ And later -*: nos dois instantes sucessoriamente decisivos nos quais deixamos a eternidade *Atrás de mim: Behind Me* e vamos encontro à imortalidade *Antes de mim: Before Me*), é figura siléptica da *Grande Água: Great Water* que nos espera a *Ocidente*. Desvendando a nossa condição criatural, a necessidade orgânica é “intimation of Immortality” (*intimates*), enquanto *Acto de Natureza* que nos confere *um indicio*, consciência da nossa falta constitutiva, da nossa inadequação, de não termos tudo aquilo que somos. Da *Imortalidade*, a *Grande Água no Oeste*, temos *sede*: não podemos dá-la a nós próprios, ser-nos-á dada, mas podemos dar-lhe nome: ela é *Nomeada - Termed* - por nós. Entre eternidade e imortalidade, a consciência é *Termo*, “período de tempo” (intervalo) e fronteira (instância de distinção entre antes e depois) na sua faculdade de dar nome, de verbalizar o corte que é a finitude da performatividade sucessória do eu na continuidade infinita da duração. A finitude de-staca-se enquanto falta (*sede*) no infinito temporal, enquanto faculdade de ordenar a continuidade em intervalos, períodos (*terms*) e de inscrever fronteiras sucessórias (*termos*) que enquanto verbalização operada pela consciência são articulação da eternidade do tempo como imortalidade. Só no *Termo*, na ordem do período, na fronteira sucessória e na sua verbalização, a eternidade se torna imortalidade, dimensão que concerne e não aniquila a consciência. A ameaça do *Maelstrom - no Céu* - (tufão que em breve varrerá o *Termo*, o navegador nas águas do tempo que se descobre simples reflexo, ilusão óptica: *Lua crescente no Mar: Crescent in the Sea*), a perspectiva do colapso final da consciência de F743/J721 é ultrapassada em F750/J726 pela visão positiva do papel da morte (cujo sofrimento - a *súplica* vã a *Dedos que se esvanecem* - é condição para aceder àquela *finalmente adequada provisão* de infinito).

É interessante observar que a mesma associação lexical se dá em relação ao antónimo, no juvenil F55 (1859)/J57(1858), no qual, a ser nomeada (*termed*), é a *mortalidade* pela (dis)contiguidade radical da vida e da morte (enquanto semente da imortalidade):

*To venerate the simple days
Which lead the seasons by -
Needs but to remember
That from you or I,
They may take the trifle
Termed mortality!*

*To invest existence with a stately air -
Needs but to remember
That the Acorn there
Is the egg of forest
For the upper Air!*

Esta operação especulativa implica um esforço interpretativo grande de mais para que possa ser realizado pelo Eu na singularidade da própria experiência: para conseguir a ponte (entre os dois *Antes* e os dois *Atrás-depois*) sobre o *Termo* da morte (na qual a *eternidade* e a *imortalidade* intrínsecos à duração todavia *Dip* - desaparecem) é preciso recorrer ao saber metafísico sedimentado na tradição religiosa, à *luz* teológica da revelação: o que é o *depois* absoluto do fim da vida (da ancoragem espacial da nossa consciência), o que está *atrás* dele, não o vemos, mas é-nos contado – *assim dizem* (*they say*).

O saber autoritativo da fé cristã fornece uma proposta grandiosa (e tão paradoxal que resulta incompreensível: é mistério, *Milagre*) de compatibilização da mudança temporal com a eternidade na transcendência dum *depois* aberto como *além* (como *Reino* bem regulado: domínio duma *Monarquia perfeita, sem pausa*) pela morte. A lei temporal do Reino é perfeita na sua totalidade (em não haver quebra, *pausa* enquanto manifestação da contradição entre descontinuidade da sucessão e continuidade da duração), instituída pela substância trinitária de um Deus que é um só em três pessoas (*Himself/ Himself/ Himself*), e *diversifica-se* em si mesmo - “gerado e não criado” -, num *Duplicado divino* que inscreve a diferença na identidade, a descontinuidade sucessória de ser *Filho* na continuidade - *sem pausa* - da duração de o ter sempre sido (de não ter nascido, vindo a ser por isso *Filho de ninguém*), compatibilizando a mudança com a permanência. O Filho divino não é *posterior* ao Pai, porque é *Príncipe* que se identifica antilogicamente com o próprio hiperónimo, *Príncipe* que é *a si mesmo a própria Dinastia intemporal*, no qual a contradição entre sucessão e duração se resolve em diversificação na identidade do *Duplicado* (*Pai e Filho* sendo dois no mesmo, na duração eterna do seu estatuto sucessório).

Contudo, a solução teológica da aporia temporal é demasiado obscura para poder ser utilizada como coordenada de orientação na navegação do *Termo entre* que é a consciência enquanto partição performativa da inscrição finita na continuidade infinita do tempo: a revelação religiosa não ilumina a viagem mas torna o seu mistério ainda mais obscuro, desvendando-o como *Milagre* (absurdo impenetrável à cognição).²¹⁶ Na terceira sextilha, o viajante volta a olhar em volta de si, ilustrando como a *paisagem temporal* resulta

²¹⁶“Since my Father’s dying, everything sacred enlarged so - it was dim to own - When a few years old - I was taken to a Funeral which I now know was of peculiar distress, and the Clergyman asked «Is the Arm of the Lord shortened that it cannot save?»

He italicized the «cannot.» I mistook the accent for a doubt of Immortality and not daring to ask, it besets me still, though we know that the mind of the Heart must live if it’s clerical part do not. Would you explain it to me? I was told you were once a Clergyman. It comforts an instinct if another have felt it too.” (*Carta 503*, a T. W. Higginson. Junho de 1877).

transformada à luz (à sombra) da revelação religiosa (daquilo que *eles dizem*). A descrição da abertura dá lugar à sua interpretação: o que é visto (*Antes/Atrás*) é descodificado *então* (*then*) como *Milagre* (mistério impenetrável) e do eu (o *Termo entre*) passa a ser dada descrição na terceira pessoa (o *Mim* torna-se *Ela*) duma metáfora explicativa (o eu é agora reconhecido como *Lua crescente no Mar*), porque a sua condição metafísica não é objecto de experiência directa, mas de reconstrução conjectural na perspectiva do saber religioso. *Eu mesmo - o Termo entre elas*: a definição puramente deíctica da primeira sextilha (eu estou aqui, corte de separação e conjunção entre duas infinidades milagrosas, inconcebíveis, das quais sou parte) é desenvolvida agora numa descrição complexa (que se estende em quatro versos), que expande a visão temporal do eu em compreensão angustiada do seu potencial aporético, avesso a toda a racionalidade. Longe de confirmar as intuições primárias da nossa experiência, a exploração metafísica (eventualmente destilada no saber religioso) da nossa condição temporal desvenda o seu conteúdo completamente contra-intuitivo: os quatro versos finais do poema descrevem uma inversão espectral da paisagem empírica, um quiasmo espaço-temporal de derrubamento aterrador, com a foice de lua que desce do céu e se aninha no mar (*Uma Lua crescente no Mar -*), enquanto o turbilhão das águas soube do mar para se instalar no céu (*Maelstrom – no Céu -*) e a oposição entre polos Norte e Sul se anula na mútua conversão de referência espacial para referência temporal da hora zero (*Com Meia-noite a Norte dela -/ E Meia-noite a Sul dela -*), na qual “surgir” e “pôr-se” acabam por coincidir,²¹⁷ gerando o caos do *Maelstrom* celeste: inútil, ou melhor perigoso, olhar para o céu para encontrar a direcção. Se o viajante do mar espacial tem o céu da noite como *orientador*, o viajador do mar temporal tem no céu um abismo em que *afunda*: longe de ser o horizonte transcendente de salvação prometido pela religião na preservação da imortalidade (*diversificação* do mesmo em milagroso *Duplicado*; eu mortal que se torna o eu incorruptível da ressurreição), o céu desvenda-se como indiscernível do mar, seu negativo ilusório nele ruinosamente inscrito (grávido da tempestade que perde o navegador).

F743/J721 regista cuidadosamente todas as coordenadas espaciais de navegação (Norte, Sul, Leste, Oeste) para concluir que a viagem nas águas infinitas do tempo não pode dar-se direcção: o antes e o atrás da ordem temporal da duração são abismos (*milagres*: as infinitas *Infinidades* nos quais a continuidade da duração se multiplica) em que *afunda* a sua projecção sucessória a partir do *entre* da partição performativa (do Eu que nomeia, da morte que separa,

²¹⁷Radicalizando na estase da perfeita coincidência a fusão espaço-temporal do fim e do começo na primeira sextilha (com o *Leste da Aurora* que se *dissolve* enquanto o *Oeste começa*).

no qual se *diversifica divinamente* o mesmo: *eternidade* anterior que se apresenta como *imortalidade* posterior). As distinções necessárias à navegação saltam, assimiladas em equivalências impossíveis (*coincidentia oppositorum*: meia-noite contemporaneamente a Sul e a Norte, fim no começo do Leste, e começo no fim do Oeste), e o *Eu-Termo* descobre-se luz ilusória, derivativa, efeito óptico (*Lua Crescente no mar*: reflexo de reflexo), instabilizado pelos opostos que nele confluem. Não se pode ser *Termo*: simultaneamente intervalo, fronteira e performatividade racional da verbalização. Esta pretensão é destinada a desmoronar-se sob o caos da contradição que faz do baixo o alto, do mar o céu, do espaço o tempo: toda a ambição de ordem, toda a tentativa de conjugação metafísica (religiosa) de sucessão e duração é assombrada por um irresistível turbilhão celeste, um furacão que ameaça desencadear de um momento para o outro a tempestade final na qual *Termo*, *Crescente*, antes e depois, em frente e atrás, são varridos numa desordem aniquiladora, no naufrágio final da consciência, navegador temporal que afundará (*dip*) para sempre nas águas sempre iguais da permanência.

Num majestoso, formidável gesto de niilismo metafísico, o poema adota assim uma cena teológica originária do poder criador e ordenador de Deus para a fazer colapsar na imanência da experiência humana e da sua dolorosa impotência perante o caos: inscrita hipogramaticamente na lírica de Dickinson reconhecemos uma passagem dos *Provérbios* em que a Sapiência descreve o próprio papel demiúrgico ao lado de, como Deus, naquela que é considerada pelos cristãos uma das maiores atestações veterotestamentárias da revelação da natureza trinitária de Deus:

Desde a eternidade fui constituída, desde o princípio, antes de existir a terra. Antes de haver abismos, fui gerada, e antes ainda de haver fontes cheias d'água. Antes que os montes fossem firmados, antes dos outeiros eu nasci, quando ele ainda não tinha feito a terra com seus campos, nem sequer o princípio do pó do mundo. Quando ele preparava os céus, aí estava eu; quando traçava um círculo sobre a face do abismo, quando estabelecia o firmamento em cima, quando se firmavam as fontes do abismo, quando ele fixava ao mar o seu termo, para que as águas não traspassassem o seu mando, quando traçava os fundamentos da terra, então eu estava ao seu lado como arquiteto; e era cada dia as suas delícias, alegrando-me perante ele em todo o tempo; folgando no seu mundo habitável, e achando as minhas delícias com os filhos dos homens.

(Pv 8, 23-31)

A Dinastia intemporal, perfeita Monarquia sem pausa de F743/J721 (1863), constituída desde a eternidade, Um que *se diversifica* em *duplicado Divino* de íntima, perfeita união consigo (*quando ele... aí estava eu; quando... então eu estava ao seu lado*), apresenta-se nesta página da Bíblia como princípio criador da ordem cósmica: criando os abismos, a terra, os

céus e o pó do mundo, traçando um *círculo sobre a face do abismo e fixando ao mar o seu termo*,²¹⁸ para que as águas não traspassassem o seu mando, deliciando-se de oferecer aos filhos do homem o “Milagre” do mundo habitável (Milagre em que eles são envolvidos: que está antes e depois de cada um de nós - *before e behind*).

Numa réplica poética de desolada, sumptuosa *abstinência* religiosa, Dickinson ‘traduz’ a “revelação” bíblica como grelha interpretativa da condição temporal para desmontar a pretensão ordenadora da ação divina na experiência de deriva e incompreensão que aflige o ser humano: o *círculo sobre a face do abismo* torna-se *Maelstrom - no Céu* -, remoinho em que o abismo suga o ser que sulca a sua face; o *termo fixado ao mar para que não trespasse* os limites estabelecidos pelo *mando* do Senhor, torna-se o *Termo-Eu* que parte o mar (o *Mim* que traça o *entre antes e depois*) na vaidade do sulco lábil e efêmero da própria consciência, da própria existência (*Termo* insignificante *entre Eternidade e Imortalidade*), *Esteira que se Dissolve* (*Drift Dissolving away*) sem realmente poder impor limites a um mar (ao tempo, ao abismo) que já não conhece os *limites* postos pelo poder divino às suas águas (é *shoreless*: *Não visitado por Costas*).

§ 16 O CÍRCULO INFINITO DA DURAÇÃO E O SEU DIÂMETRO SUCESSÓRIO

Não é fácil continuar a viagem da vida olhando para um *Maelstrom - no Céu* - que nos varrerá como sulco nas águas temporais finalmente indivisas porque infinitamente divisíveis. A angústia na qual afunda F743/J721 é tão insustentável que Dickinson procura incansavelmente uma saída da ameaça metafísica da implosão do *Termo*, da impossibilidade de salvar a relevância da fronteira sucessória enquanto performatividade racional e finita da consciência na continuidade infinita da duração. Rejeitando a remoção ‘catastrófica’ dos limites (o naufrágio do *Termo*, descrito por Shelley, e anunciado em F743/J721), o triunfo da indistinção, que esvazia toda a diferença entre vida e morte, e tira todo o sentido à consciência subjectiva (simples reflexo de luz entre duas *Meias-noites*), alguns poemas de Dickinson procuram desenvolver outros rumos, explorando a possibilidade de uma descrição não eternista mas finitista (inclusiva da finitude histórica e existencial própria do “corte”

²¹⁸O ‘termo’ “Term” não aparece na tradução da *King James Bible* (*When he gave to the sea his decree, that the waters should not pass his commandment: when he appointed the foundations of the earth*), mas é a palavra que encontramos na *Vulgata* (*quando circumdabat mari terminum suum et legem ponebat aquis ne transirent fines suos*), que sublinha a função de margem do círculo (*quando certa lege et gyro vallabat abyssos*), menos explícita na *King James Bible* (*when he set a compass upon the face of the depth*).

sucessório da temporalidade ancorada na instância performativa da consciência) desta articulação:

*Time feels so vast that were it not
For an Eternity -
I fear me this Circumference
Engross my Finitude –*

*To His exclusion, who prepare
By *Processes of Size
For the Stupendous *Vision
Of his Diameters –*

**Rudiments / Prefaces
* Volume*

F858 (1864)/J802 (1863)

A perspectiva ‘eternista’ explorada por Dickinson nos poemas lidos anteriormente é questionada radicalmente nesta lírica de surpreendente ousadia especulativa, na qual toma voz a revolta contra o preço a pagar por uma eternidade que dissolve a finitude do sujeito no infinito do sem limite.²¹⁹ O *medo* de ficar presos no tempo, o *medo* de que o tempo seja um ardil em que a nossa (*minha*) *Finitude* fica *absorvida* (*engrossed*)²²⁰ e por último apagada, encoraja Dickinson a procurar uma forma de pensar a eternidade como descontinuidade (como transcendência), como ‘diferença’ irreduzível à vastidão indefinida do tempo (como sendo, todavia, *um outro Tempo*).²²¹ Mais uma vez é por meio da intermediação da ‘inscrição espacial’ que esta clivagem temporal é formulada. Mais uma vez, é uma paisagem que Dickinson descreve para apresentar uma condição temporal, só que desta vez não se trata de uma paisagem natural (nem marinha, nem outro lugar determinado: *estradas de silêncio ou de éter, caminhos selados, bosques, planícies baixas, torrentes...*) mas geométrica: Dickinson recorre à abstracção da descrição matemática do espaço para figurar uma descrição poética do

²¹⁹Se no célebre ensaio “Circles” de R.W. Emerson pode ser reconhecida em geral uma fonte maior da obsessão dickinsoniana com a figura da circunferência, F858 (1864)/J802 (1863) em particular pode ser lido como uma glosa poética de uma das teses principais avançadas neste texto: “The life of man is a self-evolving circle, which, from a ring imperceptibly small, rushes on all sides outwards to new and larger circles, and that without end. The extent to which this generation of circles, wheel without wheel, will go, depends on the force or truth of the individual soul.” (EMERSON: 254) “Is this too sudden a rushing from the centre to the verge of our orbit? Think how many times we shall fall back into pitiful calculations before we take up our rest in the great sentiment, or make the verge of to-day the new centre.” (*Ib.*: 259)

²²⁰“Engross: Envelop; engulf; surround; enclose; overtake; swallow up.” Explica o Webster num clímax – *Processos de tamanho* - de puro terror claustrofóbico.

²²¹Cf. VENDLER 2004. Identificando nos poemas mais antigos de Dickinson uma “compulsion to a «chromatic» form of thinking”, a necessidade “to sound, in exhaustive sequence, every note in a scale” (66), Vendler observa que esta tendência para uma representação serial da experiência suscita na autora “The anxiety attendant on Zeno’s paradox – the fact that time is infinitely divisible –” com a consequente tentativa “to master the paradox by pretending” que as séries descritas têm, de facto, um fim.

tempo que permita a proeza contraintuitiva de conciliar a actualidade do infinito inerente à continuidade da duração com a actualidade do limite (do finito) inerente à descontinuidade da sucessão.

Escrito com a ‘aridez’ demonstrativa de um teorema geométrico, F858/J802 pega no incompatível conjunto de um postulado necessário (a eternidade) e das coordenadas perceptivas e emocionais (que fornecem o conteúdo da experiência temporal, tal como descrita na primeira estrofe) constituídas pelas afecções (o *sentimento* da vastidão e o *medo* da absorção) para deduzir, a partir dele, a descrição crono-métrica que representa a forma do tempo (o relacionamento entre as suas dimensões) no plano da consciência (na segunda estrofe).

A paisagem desfecha-se aos olhos do leitor em termos de um raciocínio dedutivo: se o tempo é *Circunferência (Período)* dentro da qual estamos presos (porque não há maneira de ‘sair’ de um todo contínuo e ilimitado), se “eterna rola a roda do ser” (“ewig rollt das Rad des Seins”), a si mesma eternamente fiel (“ewig bleibt sich treu der Ring des Seins”),²²² o risco é então que (como F738/J982 ratifica) não haja acesso da nossa *Consciência curta demais* para a *Visão estupenda* que revela os *Diâmetros*: a linearidade que sobressai da circunferência para alcançar o *centro*²²³ numa aproximação escandida (preparada) por *Processos de Tamanho* (por percursos de medida).²²⁴

Se preso na curva fechada da inerência (circular, transfinita) do infinito no finito temporal (da indiscernibilidade de tempo e eternidade), o finito da consciência é condenado à

222

*O die Kurven meiner Sehnsucht durch das Weltall,
und auf jedem Streifen: meines Wesens
hingeschleudert. Manches nicht vor tausend
Jahren auf der wehn Ellipse seines
Schwunges wiederkommend und vorüber.
Eilend durch die einst gewesne Zukunft,
sich erkennend in den Jahreszeiten
oder luftig, als genauer Einfluss
beinah sternisch in den überwachen
Apparanten eine Weile bebend.*

*Oh, as curvas da minha nostalgia através do espaço,
e sobre toda a faixa: do meu ser
lançadas. Algumas não antes de mil
anos sobre a dorida elipse do seu
ímpeto voltando atrás e além.
Apressando-se através do futuro que já houve,
reconhecendo-se nas estações
ou, etéreas, como influxo exacto
quase estrelar nos vigilantes
aparatos algum tempo tremendo.*

Rainer Maria Rilke, *Poemas dispersos 1906- 1926*, 27 (m.tr.)

²²³Numa descontinuidade de potência criativa que pode ser lida em termos de transcendência, pensável teologicamente: “The Bible dealt with the Centre, not with the Circumference –” (*Carta 950*, a Elisabeth Holland. Fim de Outono de 1884). Simetricamente, o “negócio” do poeta é tratar da circunferência: “My Business is Circumference –” (*Carta 268*, a T. W. Higginson. Julho de 1862).

²²⁴O manuscrito indica duas variantes para *Processes*: *Rudiments* e *Prefaces*, que enfatizam o estatuto de incompletude preliminar já nitidamente designado pelo verbo *prepare*. A escolha principal descarta a conotação de inadequação e transitoriedade próprias de uma fase *preliminar* para precisar a natureza desta preparação, que consiste numa ‘mecânica’, na dinâmica expansiva de *Processos* (de progressiva aproximação ao *Volume* inteiro).

deriva niilista da própria irrelevância.²²⁵ Para sair desta indiferenciação que a destrói, a consciência precisa de ‘quebrar’ a ‘continuidade periódica’, identificando a natureza generativa (e não simplesmente recursiva) do infinito, que se realiza na dinâmica vectorial dos seus raios, na expansão permanente dos seus diâmetros como processo mensurável (que identifica a *Margem do sem costa*) de ‘crescimento’ do finito: só incluindo a finitude temporal, na sua especificidade de devir, na eternidade e não *excluindo-a* dela (o risco é pensar *de modo a excluí-la*), a finitude subjectiva não desaparecerá nela, mas manter-se-á (não ficará *assimilada: engrossed*), capaz da *Visão* que o tempo ‘*prepara*’, antecipa.

Enquanto uma curva fechada é uma linha infinita na indiscernibilidade dos seus pontos, uma circunferência é algo mais: é a combinação da curva fechada e de um ponto por princípio ‘discreto’, ‘separado’, equidistante de todos os pontos que constituem a curva: um centro, em relação ao qual (graças à radical descontinuidade de posição, na sua equidistância da curva) se dá a possibilidade de a linha se fechar como circunferência (não ser recta, ou elipse, ou curva fechada irregular). Não haveria circunferências, se não houvesse centros – pontos, cuja descontinuidade topológica de equidistância em relação à linha institui a sua circularidade. A consciência (a finitude subjectiva) deve manter clara a noção desta descontinuidade (não ficar presa na infinita vastidão temporal como um todo contínuo, mas ficar ciente da dinâmica de descontinuidade irreversível própria da percepção da finitude temporal) para reconhecer que é precisamente na recta mensurável (enquanto dotada de limites, começos, *Verges*) do processo temporal (*Processos de Tamanho: Pausas, Debates and Dias Celebrados*, medidos pela experiência subjectiva) que se dá a premonição da eternidade como preservação e não como abolição do ponto de vista da finitude subjectiva²²⁶ (isto é: como imortalidade, no vir a ser eterno do que é intrinsecamente temporal, por ter começo).

²²⁵No nietzschiano esvaziamento do sujeito à pura passagem e não (kantianamente) fim em si: “*Ich lehre euch den Übermenschen. Der Mensch ist etwas, das überwunden werden soll. Was habt ihr getan, ihn zu überwinden?*

Alle Wesen bisher schufen etwas über sich hinaus: und ihr wollt die Ebbe dieser großen Flut sein und lieber noch zum Tiere zurückgehn, als den Menschen überwinden? //...//

Zarathustra aber sahe das Volk an und wunderte sich. Dann sprach er also:

Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch – ein Seil über einem Abgrunde.

Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben.

Was groß ist am Menschen, das ist, daß er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, daß er ein *Übergang* und ein *Untergang* ist.

Ich liebe die, welche nicht zu leben wissen, es sei denn als Untergehende, denn es sind die Hinübergehenden.” (NIETZSCHE, A.s.Z., “Vorrede”, 3.:14, e 4.: 16-17)

²²⁶Ainda mais se ao pensar a passagem do tempo ciclicamente nos lembrarmos que o princípio do moto da circunferência assenta no centro e não na periferia, no interior, não na periferia do círculo: naquela charneira axial que desencadeia a dinâmica da rotação.

Se o grupo dos poemas eternistas que podemos agrupar à volta de F720/J695 visa mostrar que não se pode pensar o tempo se não como eternidade (como inerência *actual* do infinito no finito) do ponto de vista da sua continuidade (da duração), F858/J802 diz-nos que só temos acesso a este pensamento da eternidade na *partição* da continuidade instituída pela mudança da sucessão, pelo facto de haver começos e fins (de haver a unicidade do acontecimento e não só recursividade), mantendo efectiva a alteridade radical entre finito e infinito.²²⁷ Afinal podemos pensar a eternidade sem dissolver nela a dimensão subjectiva (podemos pensá-la não contraditoriamente como imortalidade e não como a dissolução, nietzschiana, da consciência, enunciada em F738/J982), se *não esquecemos* que a finitude não é mera ilusão subjectiva, mas condição própria do nosso acesso ao infinito (à efectuação da partição na continuidade). Talvez, *conjectura* Dickinson em F858/J802, num extraordinário esforço visionário de elaboração reflexivo-figurativa, a partir desta interdependência cognitiva seja possível conceber um *Para sempre* ‘transcendente’ (por discreto, irredutível à imanência da continuidade infinita do tempo) que desabrocha em *visão estupenda* do segredo último da temporalidade, graças à inclusão da sua dinâmica de uma actualidade descontínua (da mudança inerente à sucessão), que *exclui* a absorção (*engross*) da finitude subjectiva e a sua dissolução. Os infinitos ‘*agoras*’ (intervalos infinitamente divisíveis de duração como actualidade não deslocada pela sucessão) que constituem a curva infinita do *Para sempre* poderão então ser reconhecidos como pontos indivisíveis das linhas rectas que partem do centro numa irradiação progressiva, concebível em termos de processo e de ‘medida’. A

The Outer - from the Inner
Derives it's Magnitude -
'Tis Duke, or Dwarf, according
As is the central mood -

The fine - unvarying Axis
That regulates the Wheel -
Though Spokes - spin - more conspicuous
And fling a dust - the while. /.../

F450/J451 (1862)

²²⁷ Numa perspectiva que se afasta radicalmente da ideia que a circunferência (eternidade, como metonimicamente sugerido pela figura da *Igreja*), enquanto ‘fundamento das rodas’, *começa* quando os *escarvas* param:

When Bells stop ringing - Church - begins -
The Transitive - of Bells -* *Positive
When Cogs - stop - that's Circumference -
The Ultimate - of Wheels -

F601 (1863)/J633 (1862)

história pessoal não será então aniquilada como ‘passagem transitória’ na recursividade repetitiva do sempre igual, mas será *vista estupendamente* como linearidade de progresso, a partir de um começo em direcção ao infinito.²²⁸

O alcance desta visão poderosamente inovadora (e transgressivamente herética) de Dickinson manifesta-se em toda a sua extensão na leitura comparativa de F858/J802 com o poema de Bunyan que pode ser visto como seu hipograma:²²⁹

*Eternity is like unto a Ring.
Time, like to Measure, doth it self extend;
Measure commences, is a finite thing.
The Ring has no beginning, middle, end.*

John Bunyan, “Upon Time and Eternity”,
in: *A Book for Boys and Girls*, LXXII

A polarização de F858/J802 entre *Processos de Tamanho* (enquanto indicador da finitude rectilínea da *extensão* temporal) e *Circunferência* (enquanto continuidade – actualmente infinita – de um *Anel: Ring* ilimitado, que não tem *começo, meio, fim*) é adoptada directamente de Bunyan, mas formulada numa perspectiva oposta, de necessária inclusão, que expõe a banalidade da sua contraposição canónica como uma incompatibilidade de relevância axiológica.

Em Bunyan, a comparação *A Eternidade é como um Anel* impõe-se precisamente como “exclusão” daquela finitude temporal que se manifesta em *ter a* unidade discreta de uma extensão limitada, actualmente mensurável (ser *coisa finita* é ser “res extensa”: diferenciar-se como parte mensurável, como unidade definida pelo seus limites, que a submetem à lei sucessória da mudança: *começo, metade, fim: beginning, middle, end*). O poema de Bunyan é uma condensação apotegmática de séculos de desqualificação metafísica da imperfeição do devir enquanto (ir-)realidade temporal (as sombras das aparências terrenas) por comparação com a perfeição da eternidade, da realidade celeste do que é e “não se altera”. Ter começo é ter transformação, é ter fim. Ter começo é ser sombra da perfeição que resplandece como *luz pura e sem fim* no *grande Anel da Eternidade*, como diz um outro poeta metafísico bem conhecido por Dickinson:

I saw Eternity the other night,

²²⁸Cf. para uma perspectiva análoga CUSA 1440, I, Cap.XVII.

²²⁹Sendo a leitura de Bunyan um pilar poético e moral do curriculum de formação de toda a juventude do New England do séc. XIX, e referência obrigatória em casa Dickinson (cf. HABEGGER 2001: 99ss.: “Literature for children”).

*Like a great ring of pure and endless light,
 All calm, as it was bright;
 And round beneath it, Time in hours, days, years,
 Driv'n by the spheres
 Like a vast shadow mov'd; in which the world
 And all her train were hurl'd. /.../
 "This ring the Bridegroom did for none provide,
 But for his bride."*

Henry Vaughan, "The World"²³⁰

Na "hipotipose simbólica" do *Anel: Ring* é visualizada a dimensão infinita do tempo a partir da necessidade de pensá-lo como continuidade infinita da duração para não reduzir a sua dimensão de presente à pura função da consciência, definindo-o como actualidade.²³¹ O custo desta operação é todavia muito alto, seja qual for a solução escolhida entre as duas possibilidades por ela abertas.

Num caso (é esta a posição adoptada em grande parte da tradição metafísica ocidental, a partir de Parménides)²³² extirpa-se este infinito da actualidade-duração da experiência subjectiva e 'histórica' (sucessória), numa externalização transcendente da eternidade que degrada o presente temporal a sombra, reflexo ilusório desta actualidade infinita (cujo cariz essencial é a abolição da mudança, do devir sucessório): o tempo histórico (no qual a experiência subjectiva do presente é de um intervalo de duração tão 'limitada' que acaba por resultar inexistente - nula -, puro estádio de passagem) é só *ampla sombra Impelida: vast shadow Driven* num redemoinho furioso (*o mundo/E todo o seu curso eram arrastados: the world/ And all her train were hurl'd*) de fases cronológicas (*o Tempo em horas, dias, anos:*

²³⁰Que Vaughan seja autor bem conhecido e lido por Dickinson é dado assente. Quanto esta presença seja literariamente relevante para a sua escrita é, todavia, problema crítico em aberto (cf. LEE STONUM 1998). Numa carta a Higginson (Agosto de 1880) Dickinson transcreve um verso deste poeta, numa das raras citações literais do seu epistolário que não sejam tiradas de Shakespeare ou da Bíblia: "Twas noting some such Scene made Vaughn humbly say «My Days that are at best but dim and hoary» - I think it was Vaughn -". O verso original, tirado do poema "They are all gone into the world of light", tem uma palavra diferente: "My Days that are at best but dull and hoary". A transcrever esta passagem na sua "biografia interpretativa" de Dickinson, JOHNSON 1955: 196 observa: "The fact that Vaughan's name is misspelled and the line misquoted is something of a hint that Vaughan was a poet she greatly admired. She memorized passages from the writing of those poets who pleased her most/.../. But she never bothered to verify her quotations, and they are inexact".

²³¹De São Agostinho a Bergson é esta a estratégia filosófica privilegiada para compatibilizar racionalmente as dimensões 'contraditórias' de sucessão e duração. Bergson recusa qualificar a própria concepção do tempo como idealística: para ele a duração é (a única) dimensão objectiva, 'ontológica', do tempo, mas o facto é que na sua reconstrução a duração só é reconhecível como objecto duma intuição da consciência, cujo privilégio absoluto de intuição primária e fundadora (fenomenológica) em relação às outras formas de experiência temporal não resulta adequadamente justificada (desqualificar a experiência de sucessão à ' projecção ' derivativa da intuição da duração, sua extrapolação espacializada, resulta incoerente com uma descrição dos mecanismos da experiência não condicionada pelo solipsismo consciencialístico e 'pré-linguístico', ainda dominante em Bergson).

²³²Que Platão esculpe em 'imortal' síntese epigramática: "o tempo é imagem móvel da eternidade" (TIMEU, 37 D).

Time in hours, days, years) em oposição à *calma* de *Luz sem fim* do disco imóvel em cima (separado como além transcendente e superior: melhor). Noutro caso (é esta a viragem anti-metafísica realizada por Nietzsche no seu convite: *reconciliai-vos com a terra*) é reivindicada a actualidade do presente-duração infinito na finitude individual e histórica (na finitude das componentes discretas da descontinuidade sucessória), que se descobre então perene na recursividade do eterno retorno. Em ambos os casos é excluída por princípio a pertinência ontológica da experiência subjectiva de irreversibilidade sucessória. Em ambos os casos, a experiência histórica reduz-se a pura passagem transitória, sem fim em si mesma (o sujeito, enquanto identidade consciente, é simples “ponte, corda sobre o abismo”).

§ 17 SUBJECTIVIDADE E FINITUDE

É com a sombra deste duplo esvaziamento que se confronta a sequência dos poemas eternistas de Dickinson, que em F720/J695 formula nitidamente, na sua representação ‘periódica’, o reconhecimento da continuidade infinita inerente ao tempo como duração. Em F690/J624 (assim como em F573/J1053, F1020/J1056, F1166/J1159 e F1420/J1380) afirma a realidade da actualidade (o ‘presente-duração’, em contraste com a descontinuidade sucessória da experiência espacialmente indexicalizada, na qual o presente se reduz a comutador de passagem entre passado e futuro); em F738/J982 (e analogamente em F453/J615, F743/J721, F866/J936, F1289/J1289) assume o facto de que esta ‘periodização’ implica a aniquilação última da consciência (o desvanecimento do sujeito, na dissolução da indexicalização performativa da duração como presente, deflacionado em ‘actualidade’). Mas, especularmente, é a este esvaziamento (em toda a vertigem das suas implicações) que Dickinson resiste, e em F858/J802 (ajudada por Bunyan e Vaughan, precisamente na intenção de se opor a eles), tenta dar um passo em frente, pensando a circularidade, complementarmente à sua continuidade de curva fechada (sem *começo*, *meio* e *fim*), como expansão radial de um centro gerador, como manifestação inclusiva da rectilinearidade sucessória de *começo*, *centro*, e *fim*, da dimensão finita do tempo na sua descontinuidade actual: para não cair no ardil do eterno retorno (“*O meio está em toda a parte. Curvo é o caminho da eternidade: Die Mitte ist überall: Krumm ist der Pfad der Ewigkeit.*”), para não cair na disfémica degradação da experiência subjectiva e histórica, para poeticamente ‘quebrar o círculo’, Dickinson põe-se a olhar para o todo da circunferência, na sua compatibilidade de continuidade e descontinuidade, de infinidade ilimitada (da curva fechada) e de finitude limitada (a *medida* da recta radial), para pensar uma dialéctica possível na qual

a descontinuidade primária da sucessão (o centro como começo, como ponto de partida da dinâmica de expansão radial - *Processos de Tamanho* - que institui a visão - o *volume*-) não é *absorvida* (*engrossed*) pela continuidade infinita da duração.²³³

A figura espacial da circunferência, na sua interdependência de curva fechada e centro, ajuda a pensar a antinomia temporal entre duração e sucessão (entre permanência e passagem) como uma interdependência necessária. Do ponto de vista de F858/J802 (e de F1457/J1422) é preciso pensar que há começo e fim (e não simples regresso), que a finitude não é simples “reflexo” e ilusão do infinito (*Lua crescente no Mar*), mas condição para que ele venha a ser dinâmica de geração (“o infinito é em acto o que o finito é em potência” escreve, como veremos, Nicolau De Cusa, o grande pensador da *coincidentia oppositorum*: da necessidade de manter a alteridade radical de absoluta divergência daquilo que converge na coincidência). É preciso pensar que a finitude do devir sucessório (da passagem instituída pela mudança) se integra no infinito actual da duração (enquanto dimensão eternista do tempo) como descontinuidade irreduzível, articulando a sua linearidade contínua com a descontinuidade de uma intersecção gerada não como recursividade, mas como expansão de um centro gerador. A diferença (que Nietzsche recusa) deve ser mantida, sugere Dickinson, sem ser degradada a decadência, a paralelismo hierárquico (como na tradição metafísica do primado parmenideio da eternidade, limpa de toda a mácula de finitude temporal).

A possibilidade especulativa apresentada por Dickinson não é argumentativa, mas ‘figural’: os poemas (F858/J802, assim como F1457/J1422) não elaboram teorias. F858/J802 só reformula uma figura geométrico-matemática em figura de pensamento (hipotipose simbólica), que ajuda a pensar, sem a resolver racionalmente, a antinomia (insolúvel) entre as noções contraditórias de presente-duração (o instante-momento é intervalo infinitamente divisível na continuidade da duração) e presente-comutador (o instante é o presente da mudança de um antes para um depois, o instante é a separação entre intervalos na recta da sucessão).²³⁴ Contudo, não há dúvida de que o cenário figural abre uma perspectiva de grande

²³³Sobre a relevância cognitiva da necessária interdependência matemática de diferença actual e identidade potencial entre recta e círculo, cf., *infra*, a discussão no Capítulo IV, a partir da reflexão desenvolvida em CUSA 1440.

²³⁴Como já amplamente sublinhado, seria, todavia, um erro analisar a reflexão poética de Dickinson em termos de ‘evolução’, de confirmação e revogação de ideias e intuições determinadas, no estabilizar-se de concepções gerais. É mais produtivo e aderente ao corpus poético ver este permanente movimento especulativo como uma exploração incansável, de todas as posições, de todas as possibilidades, no acolhimento da contraditoriedade inerente à experiência da temporalidade. O núcleo reflexivo de F858/J802 é retomado e desenvolvido em F1457/J1422, mas é em certa medida revogado em F1166/J1159, numa descrição do ‘além’ da eternidade (a que nos conduzem *Grandes Estradas de silêncio*) que é uma variação subtil de F690/J624 (para a arquitectura prosódica alternativa doutra versão existente deste poema, cf. FRANKLIN 1998, II: 1011s.):

potencial reflexivo, na qual continua a ser reconhecido à morte um papel especulativo central.²³⁵

*Those not live yet
Who doubt to live again -
“Again” is of a twice
But this - is one -
The Ship beneath the Draw
Aground - is he?
Death - so - the Hyphen of the Sea -
Deep is the Schedule
Of the Disk to be -
Costumeless Consciousness -
That is he –*

F1486/J1454 (1879)²³⁶

A enigmática definição da morte, *hífen do mar* (que corrige a figura anterior de *Lua crescente no Mar*), fica iluminada no conjunto co-textual da elaboração figural desenvolvida por Dickinson em volta do tempo. A morte (na sua duplicidade de ruptura e charneira) é garante da irreversibilidade do tempo, da impossibilidade do eterno retorno, da irrepetibilidade do acontecimento. *Ponte móvel (Draw)* que abre e fecha, a morte é *Hífen* entre tempo e eternidade, que a consciência não pode objectivar cognitivamente (a arquitectura proléptica da potencialidade – *a Agenda: Schedule - é profunda* de mais), mas deve postular para ganhar sentido (tirando todos os véus, tornando-se pura e nua:

*Great Streets of silence led away
To Neighborhoods of Pause -
Here was no Notice - no Dissent
No Universe - no Laws –*

*By Clocks, ‘Twas Morning, and for Night
The Bells at Distance called -
But Epoch had no basis here
For Period exhaled.*

F1166/J1159 (1870)

Em F690/J624 não há *Debate - ou Pausa -/ ou Dias Celebrados*, porque *Anos – exalam em Anos –*. Em F1166/J1159, igualmente, não há *Aviso – nem Discordância/ Não há Universo – nem Leis/.../*. Porque o *Período* expirou. A morte é apresentada não como estado mas como processo, caminho, deslocação através de um *silêncio grandioso*, rumo a *Arredores de Pausa*, a um além espaço-temporal (*adjacência e paragem*), no qual o tempo como sucessão discreta de *Épocas* encrava, e a sua indexicalização espacial (astronómica) colapsa em caos (é simultaneamente dia e noite: relógios e sinos contradizem-se, os indicadores da escansão cronológica implodem numa *Distância* inultrapassável da sua referência). Numa análise não inteiramente persuasiva deste poema, DENMAN 1993: 201), realça, todavia, persuasivamente, como nele se lê uma “erosion of the linear and the affirmation of the recurring /.../ cyclical time.”

²³⁵Radicalmente diferente do potencial reflexivo que lhe é atribuído em F738/J982.

²³⁶Para uma interpretação geral deste poema, cf. a excelente análise em ANDERSON 1960: 275ss.

Costumeless). A infinita divisibilidade do mar (do tempo enquanto eternidade) quebra-se evenemencialmente (gordianamente) no trauma da morte, a ponte que por um instante esconde o mar, levando a pensar que o barco encalhou, enquanto está simplesmente a passar, a mudar de posição em relação ao observador. A diferença, não conceptualizável, torna-se evidente na experiência do desaparecimento: só a expropriação radical da consciência (o seu *encalhar-se - Aground?* -, enquanto o seu despir-se é condição de possibilidade da perfeição incarnada pela circunferência - *O Disco que há de ser: The Disk to be* -) confuta a dúvida própria à ideia do eterno retorno (que não haja alteridade) e afasta o risco que lhe é inerente (de não viver realmente, no ardil de uma vida que é pura repetição, eco permanente de si mesma, na qual o sujeito declina e se dissolve).²³⁷ O paradoxo, formulado limpidamente por Dickinson, é que só vive quem morre, só ao mortal é dado viver (e eventualmente alcançar a imortalidade, como condição ‘futura’ em relação à vida e não a ela ‘posterior’: *Disco que há de ser*, não dado *de novo*) e só na contemplação da morte o mistério *profundo* do tempo ganha forma (deixa-se articular em *Agenda-Schedule*).

Além de toda a sua incompreensibilidade, a morte tem algo a revelar: olhar para ela para tentar de novo responder à pergunta que ela põe (*é ele?/.../ Ele é isso: is he?/.../ That it is he* -) é exercício central na lírica de Dickinson.²³⁸

<i>She staked her Feathers* - Gained an Arc -</i>	<i>*Wings – and gained a Bush</i>
<i>Debated - Rose again -</i>	
<i>This time - beyond the estimate*</i>	<i>*inference</i>
<i>Of Envy, or of Men –</i>	

<i>And now, among Circumference -</i>	
<i>Her steady Boat be seen -</i>	
<i>At home* - among the Billows – As</i>	<i>*ease</i>
<i>The Bough where she was born –</i>	

²³⁷ A mesma ideia do valor essencial da irreversibilidade é formulada, embora com acento diferente (de existencialista insistência sobre o *apetite* do agora e de desconfiante distanciação em relação ao *bem ablativo* representado pela eternidade) em F1761/J1741 (?) (tradução portuguesa, AMARAL: 278s.):

*That it will never come again
Is what makes life so sweet.
Believing what we dont believe
Does not exhilarate.*

<i>That if it be, it be at best</i>	
<i>An ablative estate* -</i>	<i>*delight</i>
<i>This instigates an appetite</i>	
<i>Precisely opposite.</i>	

²³⁸ Evidentemente, esta leitura é incompatível com a hipótese interpretativa central de CAMERON 1979, segundo a qual a intenção essencial da lírica de Dickinson é “recoil from temporality” (*Ib.*: 24) e mais especificamente da mortalidade.

F853 (1864)/J798 (1863)

A poeta-ave²³⁹ tem que levantar o voo para a morte,²⁴⁰ tem que posicionar o seu barco *no meio do mar (entre as Vagas, longe do Ramo em que nascemos – deixando para trás a costa, o pé firme da vida terrena), no centro da circunferência, (Além de: Beyond - fora do alcance - da estimativa/da inferência - the estimate/ the inference -) dos homens e do seu medo da grandeza (Envy). O voo não é fácil, é perigoso e cansativo. O arco da inspiração nunca é suficiente à primeira: a poeta falha, cai, e resiste antes de repetir a tentativa (Debateuse). Fiel à sua chamada, volta a levantar-se (Rose again), e o seu barco volta a ser visto, desta vez além da ponte, em casa, no coração do Disco que há de ser, no mar-céu (do tempo enquanto eternidade), ao qual dá acesso a contemplação da morte (a Ponte móvel, a represa: the Draw, the dam).*

*We send the wave to find the wave -
An errand so divine,
The messenger enamored too,
Forgetting to return,
We make the sage* distinction still, *wise
Soever made in vain,
The only* time to dam the sea *sagest
is when the sea is gone –*

F1643/J1604 (1884)

²³⁹A identificação da poesia com o canto das aves (assim como a auto-representação como ave) é motivo recorrente em Dickinson. Cf.F256/J285; F270/J250; F348/J505; F378/J503; F990/J1034; F1083/J1059; F1348/J1279; F1383/J1395; F1478. Sobre o valor mais geral desta identificação cf., *infra*, o Capítulo IX.

²⁴⁰A imagem da ave que abandona o *Ramo* (o *Ninho*) e põe à prova as suas asas rumo à morte, volta em F1632/J1606 (1832), num poema que, todavia, descarta a referência metafórica (do voo para a morte como experiência poética de revelação da natureza *profunda* do tempo, de acesso ao centro da *Circunferência*, do *Disk to be* que guarda a misteriosa *Agenda: Schedule* do nosso ser), carregando-se de um sentido biográfico. Perante o desaparecimento do amado (o juiz Otis Lord, falecido no mesmo mês de Março em que foi escrito o poema), Dickinson confessa (à amiga Helen Holland, à qual foi enviada a lírica) o próprio cansaço, o desejo de se reunir com os seus entes queridos, sem os quais a vida se tornou vazia:

*Quite empty, quite at rest,
The Robin locks her Nest, and tries her Wings -
She does not know a Route
But puts her Craft about
For rumored springs -
She does not ask for Noon -
She does not ask for Boon -
Crumbless and homeless, of but one request -
The Birds she lost –*

Na parcial diferença da sua valência semântica, o paralelismo da imagética de F1632/J1606 e F853/J798 reforça a leitura do poema mais antigo (e mais críptico) que interpreta o voo poético para o meio da *Circunferência*, para as *Vagas* do mar-céu alcançado pela *Ave-Navio* como reconhecimento da experiência da morte.

Dictes moy où, n'en quel pays /.../ Mais où sont les neiges d'antan! Perguntamo-nos com François Villon,²⁴¹ olhando para o tempo que nos foge entre as mãos, para a vaga-instante que bate à nossa praia e logo volta para trás, desaparecendo no horizonte. *Ubi sunt?*²⁴² A conversão em mistério espacial do mistério da passagem do presente ajuda a 'visualizar' o irrepresentável: o vazio como categoria dinâmica, possível telos do que é (*habitus ad nihil* diziam os escolásticos,²⁴³ identificando a tendência essencial das coisas para o nada); a conversão incessante e progressiva (irreparável) do que se dá como presente em ausência, o desaparecer do espaço (assumindo a marca da actualidade) no abismo da passagem do tempo.²⁴⁴

²⁴¹Na celeberrima "Ballade des dames du temps jadis" (*Le testament*, 1461), que reformula o topos clássico *Ubi sunt qui ante nos fuerunt? Ubi nunc...?* no ícone de uma galeria da saudade (das belezas terrenas).

²⁴²A mais temível das questões que resistem à nossa investigação:

*How Human Nature dotes
On what it cant detect -
The moment that a Plot is plumbed
It's meaning* is extinct -**

**import *Prospective is extinct -*

*Prospective is the friend
Reserved for us to know
When Constancy is clarified
Of Curiosity -*

*Of subjects that resist
Redoubtablest is this
Where go we -
Go we anywhere
Creation after this?*

F1440/J1417 (1877)

(No quarto verso, a escolha da variante diverge da edição FRANKLIN 1999.)

Seja acaso ou intenção (sendo ambas as possibilidades tão grávidas de ironia que justificariam um subtil comentário desconstrutivista sobre o paradoxo), o poema encontra-se escrito "in pencil on a discarded leaf of stationery on which ED had written «Ice Cream» then canceled it (A223)" (FRANKLIN 1998, III:1260).

http://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/239593

http://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/239594

²⁴³"Quamvis autem sic sit, tamen principia habent extra se, quibus videntur mutari. Quorum unum est habitudo ad nihil, ex quo facta sunt [...]. Secundum est habitudo ad causam primam, ex qua esse accipiunt; et cum non possint accipere esse totum ut totum, relinquitur, ut accipiant ipsum in fieri secundum partes et partes, et sic videtur, quod non habeant totum esse simul et perfecte possessum." Albertus Magnus, *Summa Theologica*: I, tract.5, q.23., c.2, art.2, apud PORRO 1996: 231. A tendência para o nada luta nos seres com a tendência para a primeira causa (para o ser, enquanto dado pelo Criador) e este conflito adquire na reflexão medieval (essencialmente onto-teológica) uma dimensão moral.

²⁴⁴*We pray - to Heaven -
We prate - of Heaven -
Relate - when Neighbors die -
At what o'clock to Heaven - they fled -
Who saw them - Wherefore fly?*

O tempo foge (*Ele passa e nós ficamos* - F962/J812),²⁴⁵ enquanto nós ficamos presos numa *errância amorosa* em volta do *singular* (a única forma de presença em que podemos acolher o existente): *Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus, singula dum capti circumvectamur amore* (Virgílio, *Geórgicas*, Livro III, verso 284).²⁴⁶ Obsessivamente, incansavelmente, esforçamo-nos por circunscrever (*circumvectamur*: *somos levados em volta do*) o presente (temporal) como presença (espacial), e acabamos por ficar nós mesmos circunscritos (*capti*, capturados) numa identificação que é sempre de novo corroída, apagada, pela contradição entre duração e sucessão, pelo emergir da não coincidência entre aqui e agora, pela impossibilidade de fixar o presente como presença. A pulsão de reunião que nos fixa nas singularidades do existente, acolhidas, amadas como presenças (*singula*), é afinal (como todas as formas de *amor*) errância e ilusão: a conjunção não é possível, o presente não se deixa fixar como presença, é vaga que se dissolve no mar que no-la enviou.²⁴⁷ Incapazes de nos libertar da amorosa ligação à presença (não podendo acreditar que seja mentira a promessa de garantir a permanência como actualidade; não podendo acreditar que, levada pelo presente, nos tenha abandonado) tentamos recuperá-la, enviando um novo presente (uma vaga sucessiva) à sua busca, na aposta (desesperada, cheia de esperança), que a passagem

Is Heaven a Place - a Sky - a Tree?
Location's narrow way is for Ourselves -
Unto the Dead
There's no Geography -

But State - Endowal - Focus -
Where - Omnipresence - fly?

F476/J489 (1862)

Location's narrow way é o tão fútil (mero *prate*: *tagarelar*) quanto inevitável (é aquilo que todos fazemos: rezando, falando, relatando...) exercício de tentar determinar as coordenadas espaciais (*Geography*) do aposento dos mortos. Trata-se duma prática-placebo de questionamento e averiguação (*Porquê voar?*; *É um lugar o Céu – um céu – uma Arvore*; - *voar?*) que os vivos devem a si mesmos (*for Ourselves*), para ‘assentar’ perante a eventualidade inconcebível que os mortos por sua vez não assentam, mas se mudam para a *Omnipresença* de não estar presos no espaço (na particularidade da presença física, da sua *Geografia*), se mudam de uma *Localização* para um *Estatuto* (uma *Investidura*), que se manifesta precisamente no facto de o *Céu* (*Heaven*) não ser *céu* (*Sky*) mas sim *Fogo* (“perspectiva” em relação ao espaço e não parte do espaço).

²⁴⁵ Cf. o já citado “Soneto LX” de Shakespeare, que ecoa nitidamente nesta lírica de Dickinson: os minutos apressam-se como vagas, um atrás do outro, um *tomando o lugar* do outro, numa *sequência penosa* em direcção à margem do fim.

²⁴⁶ *Mas foge entretanto, foge o tempo irreparável, enquanto nós, presos de amor, andamos à volta das coisas, uma a uma* (na sua singularidade).

²⁴⁷ É precisamente a partir da radicalização desta contradição que Bergson elabora a sua concepção ‘anti-espacialista’, radicalmente consciencialista de tempo (na qual a presença é depurada de toda a pertinência espacial para ser entregue inteiramente à duração), e é do papel absolutamente primário que esta incompatibilidade reveste na experiência que o bergsonismo tira o seu ‘duradouro’ poder de sedução.

temporal seja pura deslocação. Será possível recuperar a nível temporal o que nos foi subtraído, tornando-se ausência?

Neste movimento conjectural que tenta sanar a contradição entre duração e sucessão, e a ferida que ela abre irreparavelmente (*inreparabile*) entre aqui e agora, presente e presença (*tempus, singula, nos*), a sucessão é diagnosticada como deslocação (não negação mas conversão espacial da duração). A equivalência de ausência e passado instituída pelo divórcio entre presente temporal e referência espacial (a vitória do desaparecimento, da *skhēmátika habitudo ad nihil: a tendência para o nada*) é mitigada pela possível ‘revisitação’, pela reversibilidade como continuidade da duração no coração da sucessão. O que foi aparentemente perdido só estará algures, ‘*noutro sítio*’, fora de alcance mas não fora do ser. A permanência espacial não pode ser apagada temporalmente: ela cumpre a sua promessa de garante da actualidade, de marca eterna do presente, mantendo-se onde está, além do movimento sucessório que é afastamento topológico, não eliminação.²⁴⁸ O tempo não é mais poderoso do que o espaço; pelo contrário, este é a garantia de permanência, de duração, além de toda a força dissolutiva da sucessão. A única pergunta sensata será então *Ubi nunc?* O presente torna-se nesta perspectiva não condição de manifestação da presença, mas *mensageiro* em direção a ela, encarregado da *busca divina* que desvende o tempo perdido do passado como actualidade permanente, inapagabilidade da presença espacial.

O problema nesta estratégia é contudo que o presente (*vaga* perenemente de partida ao encontro da *vaga* do passado: instante actual *Sempre de novo* - *Vaga* após *Vaga* - *enviado* no encalço do instante que já decorreu) perde-se por sua vez, inelutavelmente. Ulisses (*the wise, The sagest*: o avisado, o mais sábio)²⁴⁹ esquece-se *Sempre de novo* (*Soever*) do regresso, tornando *vãs* as humanas re-soluções (os nossos *subtis distinguo*, a pretensão irreprimível de estabelecer razoáveis descontinuidades e durações em volta de presenças). O presente vai e não volta, incapaz de *conter o mar* de que faz parte e que só *pode ser detido*, observa a poeta, *quando se retira*, quando vem a faltar (um saber que nos é dado, mas ao qual não podemos dar cumprimento).

Só na morte, só quando o tempo para, é dado governá-lo, instituir a linha de demarcação inultrapassável que nos permite levantar *uma Costa* (*a Shore*) que parta a continuidade das

²⁴⁸ Filosoficamente, esta perspectiva configura-se na hipótese eternista do perdurantismo (que postula a ilusoriedade da sucessão e a absorção do tempo no espaço como sua subordinada).

²⁴⁹ Ulisses é por antonomásia o herói da astúcia. Na *Iliadas* e na *Odisseia*, os seus epítetos recorrentes caracterizam-no pelo seu engenho: ele é o πολύτροπος, aquele que viajou muito, mas também o muito versátil, hábil em desenrascar-se; o πολύμητις, o muito sábio; o πολυμήχανος, o muito engenhoso.

águas e pare o fluxo do movimento sucessório, realizando o sonho de ‘capturar’ a vaga, de fixar a presença no presente (manifestando a sua permanência além da dissolução na sucessão).

*Not knowing when the Dawn will come,
I open every Door,
Or has it Feathers, like a Bird,
Or Billows, like a Shore -*

F1647/J1619 (1884)²⁵⁰

A resposta (arduamente visionária)²⁵¹ de Dickinson às perguntas abertas pelo paradoxo da necessidade e da impossibilidade de fixar a presença no presente, de compatibilizar duração e sucessão, é afinal que visitar a morte (na sua desestabilização radicalmente pontual de toda a ciclicidade temporal: o ritmo cósmico do sempre igual, como a lei da alternância de dia e noite, é nela quebrado pela sua inconhecibilidade última, um *não saber quando* que revela “o não saber o quê”: *Sem saber quando virá a Aurora*) é para a poeta a única maneira de trazer o *Mensageiro* de volta, recuperando a vaga perdida (construindo figuralmente a *Costa* que vem ao nosso encontro como *Aurora* da morte), a única maneira de o presente cumprir a missão divina de nos devolver o que a sua passagem nos tira. Só contemplando a morte, tornando-se forma de morte, a poesia encontra a condição na qual o tempo é capturado por uma fronteira inultrapassável: presente que não se torna passado, mas fica como permanência da actualidade (*aevum*)²⁵², vaga que pulsa sem passar.²⁵³

²⁵⁰Tradução portuguesa, AMARAL: 220s.

²⁵¹Que se desenvolve, como veremos mais à frente (cf., *infra*, o Capítulo IX), numa geral reapropriação positiva da finitude e da irreversibilidade de toda a experiência temporal.

²⁵²A teologia da Idade Média, nomeadamente a partir de Alberto Magno, introduz a noção de *aevum* (“eviternidade”) como dimensão intermédia entre tempo terreno e eternidade sem tempo do Deus infinito que deve ser pensada como condição de duração infinita das criaturas finitas. A eviternidade deve ser pensada como imortalidade, como ultrapassagem da aporia da conjunção de duração e sucessão, própria à convergência de finito e infinito na experiência temporal sem abolição da finitude. Sobre esta problemática cf. os já citados PORRO 1996 e PORRO 1998.

²⁵³A contraposição entre *presence* e *presentness* em FRIED 1980 e FRIED 1998 insere-se nesta problemática, dando-lhe, contudo, coordenadas bastante diferentes. Para Fried, o objectivo (o sucesso) da verdadeira arte é consumir o divórcio definitivo entre presente e presença, renunciando a todas as nostalgias (teatrais, patéticas, amorosas) de resgate da sua união. A grande arte consegue depurar a temporalidade da sua dimensão de inerência espacial, material, criando as condições duma recepção “absorvida”, anti-teatral, que institui uma pura abstracção meta-temporal, uma separação (mortuária no sentido dickinsoniano) entre actualidade (absoluta) do acto contemplativo (*presentness*) e presença. A *presentness* de Fried é a todos efeitos um presente-*Mensageiro* que triunfa na missão divina de encontrar o que a sua ausência nos tira (só removendo a *presença* nos é dada a plena, perfeita actualidade). No ponto de partida comum, o optimismo utópico desta perspectiva é incompatível com o pessimismo de Dickinson: para ela o *Mensageiro* nunca volta, a actualidade permanente que procuramos é-nos dada pela arte só enquanto espelho da morte, não depuração da temporalidade (limpa da sua contraditória

inerência espacial) mas sua dissolução. Sobre esta peculiar temporalidade do texto, como *poder de não morrer* por ser *poder de matar*, cf., *infra*, o Capítulo X.

IV. CAPÍTULO

INTERMEZZO

Ponto - Linha - Circunferência – Esfera

A dialéctica matemática entre finito e infinito, divisibilidade e indivisibilidade (a necessidade e a impossibilidade racionais de determinar uma unidade simples da extensão contínua, como limite último de descontinuidade) desenvolvida em relação ao tempo no grupo de poemas em que Dickinson se confronta com a questão da eternidade na perspectiva aporética da duração do presente, constitui o coração da reflexão do teólogo alemão Nicolau de Cusa. É “necessário que vejamos, nas linhas finitas, o que está na potência da linha finita. E porque o que está na potência da linha finita é-o a infinita em acto, tornar-se-nos-á mais claro aquilo que investigamos”. (CUSA 1440, D.I.: I, Cap. XIII, §36 [tr.port.: 27-28]).²⁵⁴ Divisibilidade e indivisibilidade opõem-se e coincidem na linha, como formulação tanto “incompreensível” (racionalmente inexplicável) quanto “precisa” (racionalmente necessária) da oposição coincidente de finitude e infinito.²⁵⁵

a linha finita é divisível e a infinita indivisível, porque o infinito, no qual o máximo coincide com o mínimo, não tem partes. Mas a linha finita não é divisível em não-linha porque onde existe grandeza não se chega ao mínimo relativamente ao qual não pode haver mais pequeno, como mais acima se mostrou. Por isso, a linha finita, no que se refere a ser linha, é indivisível. A linha de um pé não é menos linha do que a linha de um cúbito. Resta, pois, que a linha infinita é a razão da linha finita.

(Ib.: Cap. XVII, §47 [tr.port.: 35])²⁵⁶

²⁵⁴Ut “in finitis lineis videamus, quid sit in potentia finitae lineae; et quia quidquid est in potentia finitae, hoc est infinita actu, erit nobis clarius id, quod inquirimus.”

²⁵⁵O máximo “é de tal modo que o mínimo é nele o máximo de forma que se supera infinitamente toda a oposição” (“quod minimum est in ipso maximum, ita quod penitus omnem oppositionem per infinitum supergreditur”) (Ib.: Cap. XVI, §43 [tr.port.: 33]). O “máximo e o mínimo coincidem” (“manifestum est minimum maximo coincidere”) (Ib.: Cap. IV, §11 [tr.port.: 9]), porque na “verdade, tal como o máximo é superlativo, também o mínimo é superlativo. Portanto a «quantidade» absoluta não é mais máxima que mínima porque nela o mínimo é, de modo coincidente, o máximo” (“Igitur absoluta maximitas non est magis maxima quam minima, quoniam in ipsa minimum est maximum coincidenter”) (Ib.). Por isto “a curvatura infinita é a rectitude finita” (“quod infinita curvitas est infinita rectitudo, elicimus”) (Ib.: Cap. XVI, §45 [tr.port.: 34]).

²⁵⁶“Sed finita linea non est divisibilis in non-lineam, quoniam in magnitudine non devenitur ad minimum, quo minus esse non possit, ut superius est ostensum. Quare finita linea in ratione lineae est indivisibilis; pedalis linea non est minus linea quam cubitalis. Relinquitur ergo, quod infinita linea sit ratio lineae finitae. Ita maximum simpliciter est omnium ratio. Ratio autem est mensura. Quare recte ait Aristoteles in Metaphysicis primum esse metrum et mensuram omnium, quia omnium ratio.”

Encontramos aqui a formulação filosófica de uma ‘intuição contra-intuitiva’ que só encontrará legitimidade de evidência racional a partir da revolução matemática operada por Cantor no fim do séc. XIX: há sucessões infinitas cuja soma é finita (são as séries convergentes). O finito resulta neste caso ‘produto’ do infinito, é uma das suas potencialidades, porque é resultado da adição do número infinito de unidades de uma sucessão particular.²⁵⁷ Se, por exemplo, adicionamos as fracções decrescentes da divisão em dois de um intervalo (como no paradoxo de Zenão da perseguição da tartaruga por Aquiles) nunca chegaremos a 1, qualquer que seja o número dos termos adicionados, mas juntando um número sempre maior de elementos aproximamo-nos deste ‘limite’: quanto mais o número de termos considerados tende para o infinito, tanto mais a soma tende para o limite finito 1. A solução do paradoxo de Zenão dada pelo cálculo (a teoria matemática estandardizada dos conjuntos Zermelo-Fraenkel, ZF) é que, se a velocidade do corredor é constante, a mesma série descreve os intervalos de distância sucessivos cobertos e os intervalos de tempo utilizados: o corredor chegará ao destino em tempo finito e não infinito, como presumido tanto por Zenão como por Aristóteles. Contra a demissão dos infinitos actuais no horizonte da ‘física’, enunciada por Aristóteles (FÍSICA, IV 4-8; VI,9) e dominante até ao fim do séc. XIX, de Cusa formula o princípio de que o infinito actual pode produzir o finito (“o infinito é em acto o que o finito é em potência” [“ea, quae sunt in potentia finiti, est actu infinitum”]) (Ib.: Cap. XIII, §36 [*tr.port.*: 28]), abrindo as portas à utilização epistemológica da noção matemática de infinito (enquanto infinita divisibilidade do contínuo) que Zenão tinha enunciado nos seus paradoxos e Aristóteles tinha descartado com o argumento de que na experiência só são dados infinitos potenciais e não actuais: a infinita divisibilidade da linha é uma possibilidade matemática ‘abstracta’, de todo alheia aos fenómenos físicos.²⁵⁸ Esta ideia da impossibilidade física do infinito actual (que só pode ser postulado como ontologicamente transcendente, como atributo de Deus) só incidentalmente foi questionada nos dois mil anos

²⁵⁷Nem todas as sucessões de fracções de valor decrescente têm esta propriedade embaraçosa. A famosa série harmónica (composta pelos recíprocos de todos os inteiros positivos: $1/1+1/2+1/3+1/4+1/5...$), por exemplo, é uma série divergente, isso é uma sucessão infinita cuja soma é infinita (porque os termos de cada soma parcial calculada depois de $1/2$ dobram: a série é a soma de infinitos termos maiores de $1/2$ e por isto não pode ser que infinita). Para uma apresentação histórica e conceptual geral das questões associadas à noção de infinito na ciência, cf. THUAN 2013.

²⁵⁸Na realidade, como já observado (cf., *supra*, o Capítulo III), Aristóteles contradiz esta afirmação geral na sua discussão do tempo, não podendo evitar o choque conceptual entre as suas dimensões (ambas fisicamente relevantes, não expulsáveis da imanência) de duração (o princípio da sua infinita divisibilidade) e de sucessão (o devir, a passagem entre estados sucessivos discretos).

de filosofia pós-aristotélica.²⁵⁹ Desmorona, porém, no fim do séc. XIX, com a formalização matematicamente rigorosa do cálculo e a sua aplicação sistemática à física. Com a criação da teoria dos conjuntos a partir das investigações de Dedekind e Cantor, os infinitos actuais (transfinitos) tornam-se categoria operacional, necessária e não meramente hipotética, da matemática e impõem-se como instrumento essencial da descrição dos fenómenos físicos, não obstante a sua natureza contra-empírica e conceptualmente paradoxal.

§ 18 INFINITOS POTENCIAIS E ACTUAIS

Trata-se de uma inversão tão radical de paradigma que não pôde ficar incontroversa: apesar do sucesso da aplicação do modelo matemático de cálculo da teoria do contínuo à realidade física, finitistas, intuicionistas, construtivistas contestam a ‘pertinência’ extra-matemática dos infinitos actuais e da teoria dos conjuntos ZF, reivindicando a posição aristotélica de que na realidade física só há lugar para infinitos potenciais (universo incluído). A discussão entre os dois campos, recorrendo tanto a alegadas evidências empíricas²⁶⁰ como a

²⁵⁹Nomeadamente por pensadores tão importantes quanto relativamente ‘isolados’ como Duns Scotus, Ockham e Leibniz.

²⁶⁰O princípio tradicionalmente basilar da física segundo o qual tempo e espaço são contínuos viria a cair no quadro quântico, que postula um intervalo mínimo de espaço e um mínimo de tempo, respectivamente o comprimento de Planck (10^{-33} centímetros) e o tempo de Planck (10^{-43} segundos). O paradoxo é que esta assunção implica a dissolução de ambas as categorias: se não são contínuos, tempo e espaço não existem. Sobre esta perspectiva, cf. ROVELLI 2014. Num capítulo significativamente intitulado “La fin de l’infini”, o astrofísico italiano ajusta contas com a teoria do contínuo: a descoberta essencial da gravidade quântica seria precisamente “qu’il n’existant pas de points infiniment petits. Il existe une limite inférieure à la divisibilité de l’espace.” (*Ib.*: 213) A gravidade quântica elimina assim os infinitos residuais da teoria da relatividade e da mecânica quântica: “d’un côté, tenir compte de la mécanique quantique résout les problèmes créés par les infinis de la théorie de la gravité d’Einstein, c’est à dire les singularités. De l’autre, tenir compte de la gravité résout les problèmes généraux de la théorie quantique des champs, à savoir les divergences.” (*Ib.*: 214) Neste quadro fica estabelecido um “sistema de unidades de medida naturais” baseado na existência de valores mínimos (e máximo para a velocidade) para o comprimento, a acção e a velocidade: “La relativité restreinte peut être résumée à la découverte qu’il existe une vitesse maximale pour tous les systèmes physiques. La mécanique quantique peut se résumer à la découverte qu’il existe une information maximale dans tout système physique. La longueur minimale est la longueur de Planck L_p , la vitesse maximale est celle de la lumière c , et l’information unitaire est déterminée par la constante de Planck, \hbar ” (*Ib.*: 215). O problema desta reflexão é que toma por demonstrado aquilo que por enquanto é um complexo teórico tão sugestivo quanto não demonstrativamente estabilizado (como admitido pelo mesmo autor, que depois de ter apresentado as equações fulcrais da teoria comenta: “Bien entendu, nous ne sommes absolument pas sûrs qu’il s’agisse vraiment des bonnes équations; elles sont sans doute à modifier ou peut-être à réécrire de fond en comble. Mais c’est, me semble-t-il, ce que pour l’instant nous comprenons le mieux.” *Ib.*: 175), e o preço a pagar para esta finitização radical da realidade física não é - como já realçado - nada menos do que a despedida radical das categorias de tempo e de espaço: “Il en émerge une structure élémentaire du monde où n’existent ni le temps ni l’espace, mais où pullulent les événements quantiques. /.../ La réalité est un réseau d’événements granulaires; la dynamique qui les relie est probabiliste; entre un événement et un autre, l’espace, le temps, la matière et l’énergie ont dissous dans une nuée de probabilités.” (*Ib.*: 8). Para uma perspectiva física oposta, cf. SMOLIN 2013: Cap.VIII (L.Smolín é o astrofísico com o qual Rovelli criou as bases da teoria da gravidade quântica a loop. É instrutivo ver como os dois tiram conclusões contrárias do mesmo trabalho e dos mesmos resultados).

argumentos lógico-matemáticos,²⁶¹ não tem por enquanto solução e não se pode excluir a eventualidade de que uma das duas frentes venha a apresentar evidência irrefutável, mas também não pode por princípio descartar-se a possibilidade de que a disputa permaneça em aberto, corroborando a tese central de Nicolau de Cusa,²⁶² de que a noção de infinito é tão gnoseologicamente incontornável quanto aporética: precisamente porque as condições últimas do conhecimento são contraditórias, não há conhecimento último, univocamente ‘consistente’ (o que é confirmado pelo menos indirectamente pela indecidibilidade matemática da hipótese do contínuo). Para de Cusa, a paradoxalidade antinómica de qualquer afirmação sobre o princípio último (do juízo cognitivo) leva a admitir que o mundo (exactamente como Deus) é não simplesmente inconhecível, mas “ininteligível” (não há diferença cognitiva entre imanência e transcendência, não porque - espinozianamente, panteisticamente - haja identidade ontológica entre finito e infinito, um e muitos, mas porque não há possibilidade de pensar um sem o outro: o infinito actual é imanente e não transcendente ao *pensamento*):

Por isso o centro do mundo coincide com a circunferência. E, por conseguinte, o mundo não tem circunferência. Na verdade, se tivesse centro, teria circunferência, e, assim, teria dentro de si o seu início e o seu fim, e ele seria delimitado relativamente a alguma outra coisa e fora do mundo haveria outra coisa e outros lugares. Todas estas coisas carecem de verdade. Por isso, como não é possível que o mundo seja fechado entre um centro corpóreo e uma circunferência, o mundo é ininteligível e o seu centro e circunferência são Deus. E embora o mundo não seja infinito, contudo não pode ser concebido como finito, porque está privado de limites entre os quais está encerrado.

*Ib.: II, Cap. XI, §156 [tr.port.: 112]).*²⁶³

²⁶¹No modelo standard ZF, a hipótese do contínuo (não existe nenhum conjunto cuja cardinalidade seja estritamente compreendida entre a cardinalidade dos números inteiros e a dos números reais: não há nenhum conjunto S que não apresente uma correspondência biunívoca com os números inteiros e reais) resulta indecidível. Esta hipótese não pode ser nem demonstrada nem refutada no sistema axiomático de FZ (confirmando o teorema da incompletude de Gödel: se um sistema de axiomas é suficientemente poderoso e sem contradições, ele basear-se-á em axiomas que não pode demonstrar). Isto significa que a coerência geral da teoria axiomática Z-F não é demonstrada (mesmo se geralmente aceite; contudo, Gödel estava convencido que a hipótese do continuum é falsa). A sua integração com o axioma da escolha reforça-a, mas trata-se de axiomas independentes, e o axioma da escolha leva a resultados contra-intuitivos.

²⁶²De Cusa fica ancorado ao horizonte metafísico da filosofia do seu tempo, atribuindo a esta dialéctica matemática um valor onto-teológico: a polaridade finito-infinito na sua dinâmica generativa (na qual o infinito em acto ‘produz’ o finito como própria potência) é por ele desenvolvida em termos de uma generatividade universal, como arquitectura do ser. Contudo, a sua reflexão opera uma ruptura revolucionária com a tradição metafísica no plano epistemológico, atribuindo a esta dialéctica (reconstruída como essencial a partir da sua pertinência matemática) um valor gnoseológico geral de consequências tão substanciais que invalidam por princípio toda a teoria de correspondência da verdade.

²⁶³“Centrum igitur mundi coincidit cum circumferentia. Non habet igitur mundus circumferentiam. Nam si centrum haberet, haberet et circumferentiam, et sic intra se haberet suum initium et finem, et esset ad aliquid aliud ipse mundus terminatus, et extra mundum esset aliud et locus; quae omnia veritate carent. Cum igitur non sit possibile mundum claudi intra centrum corporale et circumferentiam, non intelligitur mundus, cuius centrum

A problemática aqui apresentada é exactamente a que é formulada na Primeira Antinomia kantiana, mas com desfecho e premissas opostas. Com efeito, para Kant, Tese (o mundo é finito no espaço e no tempo) e Antítese (o mundo é infinito no espaço e no tempo) são ambas falsas, porque a divisão em partes nunca é dada (experimentada) como um todo finito ou infinito, mas unicamente na série sucessivamente regressiva da divisão, que nunca chega a ser completada, se não no pensamento racional (como ideia da “*coisa em si*”). No tempo e no espaço não temos *experiência* da totalidade da regressão como sucessão infinita ou finita (tal como para Aristóteles, para Kant não há ‘infinito actual’ na experiência, só infinito potencial).

Para de Cusa, Tese e Antítese são igualmente ambas falsas, mas por uma razão muito diferente. Para ele, se o todo não pode ser *experimentado*, conhecido, então também a parte o não pode ser, pois o infinito não é o todo (inacessível à experiência espaço-temporal) em oposição às partes (dadas na percepção), mas a condição de não poder pensar-se a parte sem o todo, a pluralidade sem a unidade, a identidade sem a diferença. Se a ideia do todo é racionalmente inerente à regressão (enquanto princípio da sua ‘totalização’ actualizadora), ela não pode ser considerada como princípio unicamente regulador do juízo (tal como pretendido por Kant), mas deve ser reconhecida como princípio constitutivo, por sem ela o processo do regresso não se por em movimento. O facto de não poder pensar-se o finito como ‘finito’ (com a sua “paixão” de se ultrapassar no regresso ilimitado da própria diferenciação qualitativa - do ponto e da linha para as outras figuras geométricas - e quantitativa - fracção, multiplicação, soma e subtracção -) sem se ter a ideia de infinito, exclui a possibilidade de separar - kantianamente - experiência e pensamento (conhecimento e raciocínio especulativo), impondo conceber todo o conhecimento como não conhecimento por lhe ser inerente algo que o transcende. O princípio de identidade inclui o princípio de diferença, a ideia do Mesmo inclui a do Outro, a ideia de finito inclui a ideia de infinito, a ideia de máximo a ideia de mínimo, todas elas sendo não relativizadas pelo seu oposto, mas antes com ele ‘relacionadas’, e resultando, por isso, ultimamente indetermináveis. A fórmula emblemática de Nicolau de Cusa (um *ex libris* da sua obra) da *coincidentia oppositorum* (*Ib.*: Cap.IV) encontra pertinência no facto de que as ideias opostas são racionalmente interdependentes (“coincidem”), na impossibilidade cognitiva de pensar uma sem a outra, e no facto de, ao aplicá-las referencialmente, a sua interdependência ser aporeticamente inerente ao aprendido,

et circumferentia sunt Deus. Et cum non sit mundus infinitus, tamen non potest concipi finitus, cum terminis careat, intra quos claudatur.”

marcando o exercício cognitivo de uma contraditoriedade insolúvel. Estigmatizando-o, de facto, como ultimamente não cognitivo: a ideia de finito não é sensorialmente mais perceptível do que a ideia de infinito, do mesmo modo que o princípio de identidade é aporético na sua referência sensorial, por indissociável da sua explicação como princípio de alteridade. A linha finita só pode ser apreendida como um todo tanto infinito quanto finito (a linha deve ser pensada como simultaneamente divisível e indivisível). O agora (identificado ou menos com o instante) pode ser apreendido seja como unidade indivisível (presente-comutador da sucessão), seja como conjunto contínuo de intervalos infinitamente divisíveis (presente-duração). A duração pode ser apreendida seja como acumulação quantitativa de ‘*agoras*’ discretos (sequência sucessória), seja como contínuo infinitamente divisível de intervalos infinitamente divisíveis. A dinâmica antinómica da nossa apreensão do tempo (na insolúvel contradição entre estas duas modalidades de apreensão do presente como sucessão e duração, por um lado, e entre aqui e agora, referência espacial e actualidade temporal da apreensão perceptiva, por outro lado) é a condição que molda toda a nossa experiência perceptiva como não intuitiva, discursiva, simbolicamente mediada e ultimamente aporética.

§ 19 CARACTER ANTINÓMICO DE TODA A EXPERIÊNCIA

O exercício cognitivo é simbólico, porque esta dialéctica de contraditória oposição coincidente, inerente à apreensão, exclui qualquer forma de apreensão directa, originária, não discursivamente secundária (na qual a contradição é já de qualquer forma, sempre insatisfatoriamente e provisoriamente, processada). Para de Cusa (profundamente anti-fenomenológico) não há intuição (apreensão imediata, pré-discursiva, do objecto por meio de uma faculdade, de um sentido interior ou exterior), porque qualquer acto de apreensão perceptiva é processo falível de negociação “proporcional” e opositiva entre unidade e pluralidade, identidade e alteridade, aqui e agora, duração e simultaneidade e sucessão. Para que haja divisão (regressão infinita da distinção entre todo e partes) não se pode distinguir partes e todo como pertencentes a dimensões cognitivas separadas (respectivamente o juízo sensorial e o pensamento racional), tal como pretendido por Kant, porque partes e todo são inerentes aporeticamente ao acto de dividir e unir (de conhecer, de apreender o espaço e o tempo: a linha, a actualidade do alegado presente, a extensão da alegada referência). Portanto, não há intuição (com a sua implicação de um privilégio cognitivo da consciência do sujeito e da experiência perceptiva ou aperceptiva), mas unicamente processos de “transposição simbólica”. Há apenas uma constelação aberta, ilimitada, de exercícios discursivos contíguos,

regressivamente apurados e progressivamente certificados, resultantes em “conjecturas”²⁶⁴ sempre “mais precisas” (mais falsificadas) mas nunca ‘mais verdadeiras’, enquanto potenciamento daquela descrição simbólica do que se torna desconstrução das ilusões miméticas, ‘idolátricas’ inerentes ao exercício cognitivo comum (*Ib.*: Cap. XXV). Este processo não é reflexivamente vinculado ao ascetismo doloroso da epistemologia ‘negativa’ (*Ib.*: Cap. XXVI) que reconhece a própria impotência radical, o facto de que “penamos no enigma”, *Ib.*: Cap. XII, §33 [*tr.port.*: 26].²⁶⁵

²⁶⁴ Para uma elaboração sistemática duma noção conjectural de todo o conhecimento, cf. CUSA 1441. O enigma torna-se *segredo óbvio* no ascetismo doloroso da epistemologia negativa do contemporâneo Ashbery, mas a *pena* que suscita a impotência das palavras, meramente conjecturais, *especulativas* é a mesma. Cf. o trecho de “Auto-Retrato num Espelho Convexo” (ASHBERY, *C.P.*: 474ss. Tradução portuguesa de António Feijó, em ASHBERY 1995: 162ss.) ao qual voltaremos: *The secret is too plain. The pity of it smarts,/ Makes hot tears spurt:/.../ That is the tune but there are no words./ The words are only speculation/ (From the Latin speculum, mirror):/ They seek and cannot find the meaning of the music.*

Por improvável que possa parecer listar autores tão diferentes como Ashbery, Dickinson e de Cusa como membros da mesma tribo, as linhas *superficiais* que os aparentam não podem ser desvalorizadas, como confirma o ‘memorandum epistemológico’ inscrito no “Auto-Retrato”:

*But your eyes proclaim
That everything is surface. The surface is what's there
And nothing can exist except what's there.
There are no recesses in the room, only alcoves,
And the window doesn't matter much, or that
Sliver of window or mirror on the right, even
As a gauge of the weather, which in French is
Le temps, the word for time, and which
Follows a course wherein changes are merely
Features of the whole. The whole is stable within
Instability, a globe like ours, resting
On a pedestal of vacuum, a ping-pong ball
Secure on its jet of water.
And just as there are no words for the surface, that is,
No words to say what it really is, that it is not
Superficial but a visible core, then there is
No way out of the problem of pathos vs. experience.
You will stay on, restive, serene in
Your gesture which is neither embrace nor warning
But which holds something of both in pure
Affirmation that doesn't affirm anything.*

Ashbery enuncia explicitamente que é a experiência temporal, no seu estatuto aporético de *curso em que as mudanças são apenas aspectos do todo, de todo estável dentro da instabilidade*, que torna impossível, sendo ela o indicador da meteorologia (outra palavra para tempo), ter palavras para a superfície, ou seja, palavras que digam o que na realidade é, que não é superficial. Não temos palavras para dizer, representar, o todo que é afinal, dickinsonianamente “circunferência”, cusanamente “esfera”: *Globo pousado sobre um pedestal de vazio, bola*. Todavia não deixamos por isso de falar e dizer numa pura afirmação que não afirma nada (sabendo de não saber, sabendo de não dizer) porque (diz Ashbery concordando mais uma vez com de Cusa), *pathos* e *experiência* se opõem, mas se completam, sendo a verdade o objecto patético primário, telos profundo do “apetite amoroso” do ser humano: *tu permanecerás, inquieto, sereno no /Teu gesto que não é abraço nem advertência /Mas que tem algo de ambos.*

²⁶⁵ “Et tunc nostra ignorantia incomprehensibiliter docebitur, quomodo de altissimo rectius et uerius nobis in aenigmate laborantibus sentiendum.”

Porque é por si manifesto que não há proporção do infinito ao finito, é claro, a partir daí, que onde for possível encontrar excedente e excedido não se chega ao máximo de modo simples, pois tanto o que excede como o que é excedido são finitos. Mas o máximo como tal é necessariamente infinito. Dada uma qualquer coisa que não seja o próprio máximo de modo simples é claro que é sempre possível dar algo maior. E porque constatamos que a igualdade é gradual, de tal maneira que uma coisa é mais igual a uma do que a outra, de acordo com a concordância e a diferença em gênero, espécie, lugar, influência, tempo, etc., é evidente que não podemos encontrar duas ou mais coisas tão semelhantes e iguais que não seja possível encontrar outras ainda mais semelhantes num processo infinito. Portanto, medida e medido, por mais iguais que sejam, permanecem sempre diferentes.

(*Ib.*: Cap. III, §9 [*tr.port.*: 7])²⁶⁶

O mundo é radicalmente ininteligível e não simplesmente inconhecível, porque não temos experiência do “simples”, mas só do contraditório: não experimentamos nem o todo nem a parte, nem o máximo nem o mínimo, nem a identidade nem a diferença, mas unicamente a “complicada” dualidade da sua correlação. Os nossos exercícios de divisão, de comparação, de medida, resolvem-se por isso em algo de incompreensível, cuja necessidade racional (cuja “precisão”) os torna tão inqualificáveis como conhecimento quanto imprescindíveis como mapeamento simbólico do mundo (sistematização de redes de correlações e oposições).

Numa reflexão que abraça o reconhecimento e a elaboração gnoseológicos da natureza aporética da nossa apreensão do tempo, de Cusa abandona a linha metafísica tradicional da concepção da verdade como correspondência entre coisas e ideias ou representações de ideias, numa perspectiva que neutraliza o potencial antinómico da ‘coincidência’ intra-temporal de devir e permanência, sucessão e duração, na estilização artificial da separação entre tempo e eternidade, experiência empírica e pensamento racional. O grande teólogo alemão abraça uma noção (matematicamente determinada) de verdade como união maximizadora e coerente das condições de possibilidade da apreensão discursivamente validada (*Ib.*: Cap.I), conceito cognitivamente útil mas ultimamente inacessível. Nesta perspectiva, a insolúvel contradição inerente ao conjunto das condições últimas (que culmina regressivamente na *coincidentia oppositorum*, na necessária convergência racional dos opostos lógicos) emerge como

²⁶⁶“Quoniam ex se manifestum est infiniti ad finitum proportionem non esse, est et ex hoc clarissimum, quod, ubi est reperire excedens et excessum, non deveniri ad maximum simpliciter, cum excedentia et excessa finita sint. Maximum vero tale necessario est infinitum. Dato igitur quocumque, quod non sit ipsum maximum simpliciter, dabile maius esse manifestum est. Et quoniam aequalitatem reperimus gradualem, ut unum aequalius uni sit quam alteri secundum convenientiam et differentiam genericam, specificam, localem, influentialem et temporalem cum similibus: patet non posse aut duo aut plura adeo similia et aequalia reperiri, quin adhuc in infinitum similia esse possint. Hinc mensura et mensuratum, quantumcumque aequalia, semper differentia remanebunt.”

dialéctica de desestabilização do saber, que se descobre tão “preciso” quanto limitado e aporético (*Ib.*: Cap.III). O conhecimento, levado às suas últimas consequências, confessa-se douda ignorância: saber intelectual da verdade como algo incompreensível para a razão.

O passo final desta estratégia em de Cusa é, como já realçado, metafísica, explicando-se na dialéctica epistemológica de antinomias lógico-matemáticas como intersecção de um imanente e de um transcendente ontológicos, no cruzamento insolúvel da experiência sensorial e do raciocínio discursivo produzido pela proporção, mensurabilidade e continuidade racional das analogias com a desproporção incompreensível das suas condições de possibilidade lógicas; para de Cusa o uno Máximo, que é uno, é Deus (*Ib.*: Cap.V). Mas independentemente desta opção metafísica (metafísica, porque a sua necessidade racional não é demonstrada) por um postulado de transcendência ontológica, a força epistemológica do modelo cusano é o seu cariz anti-dualista: a matemática (enquanto sistema de postulados, regras, figuras), enquanto articulação do pensamento mais abstracto, radica na experiência sensorial, não intuitivamente (como pretendido por Kant), mas simbolicamente (como sistema de “imagens” indirectas, não miméticas, não representativas, mas referencialmente pertinentes). Nesta perspectiva, que se despede de qualquer teoria da correspondência, a matemática não pode ser considerada representação *a priori* (nem do fenómeno nem do noumeno, nem em chave transcendental nem metafísica), mas não é, todavia, arbitrária construção lógica alheia à realidade perceptiva (não é referencialmente vazia) pois inere na apreensão espaço-temporal. A dialéctica da *coincidentia oppositorum* seria irrelevante se fosse puramente abstracta, mas apresenta-se, pelo contrário, como descrição intelectual (imagem simbólica) da nossa experiência espaço-temporal, com todas as suas antinomias. Na rejeição de qualquer imediatismo perceptivista e intuicionista, fica contudo assente, nesta reflexão, a moldagem sensorial (material) do racional, na sua constitutiva opacidade: a razão, condicionada espaço-temporalmente, nunca chega a conhecer a verdade que persegue. Nesta perspectiva, a matemática não é o corpus do conhecimento sintético *a priori* do fenómeno, como pretendido por Kant, mas um corpus – entre muitos, mais *preciso* e, por isso, mais necessário do que muitos - de categorizações e descrições simbólicas e não miméticas de descrição da nossa experiência do mundo.

§ 20 ININTELIGIBILIDADE DO MUNDO E VERDADE SIMBÓLICA

É este o pilar da teologia negativa cusana enquanto modelo gnoseológico geral: da verdade (do divino, enquanto infinito em acto, união maximizadora das condições da verdade) só pode haver apreensão negativa:

A precisão das combinações nas coisas corpóreas e a adaptação exacta do conhecido ao desconhecido ultrapassam de tal maneira a razão humana que a Sócrates lhe parecia que nada sabia a não ser que ignorava, e o sapientíssimo Salomão afirmava que « todas as coisas são difíceis » e inexplicáveis pela linguagem

(Ib.: Cap.I, §4 [tr.port.: 4]).²⁶⁷

Esta formulação radical, não só da impossibilidade humana de conhecer a verdade, mas da ideia de que o acesso parcial, indirecto e mediado que a ela temos só se dá como apreensão do incompreensível e ininteligível, não conduz, contudo, de Cusa ao cepticismo. Em primeiro lugar, porque o não conhecimento é preciso, regressivamente especificável numa lógica de aproximação progressiva, e referencialmente relevante; em segundo lugar, porque o homem não se dá sem verdade: há uma obrigação “performativa”, uma “pulsão”, diz de Cusa, que coage a “missão” de procurar a verdade, mesmo sabendo que alcançá-la é impossível (há uma dimensão ‘pragmática’ de toda a teoria da verdade que excede toda a formulação meramente lógica). Embora do ponto de vista racional o conhecimento inevitavelmente fracasse, o intelecto não pode parar de investigar, porque a verdade é o objecto primário da libido humana, *telos* da mais profunda pulsão (“apetite amoroso”) dos seres racionais:

a conatural capacidade de julgar corresponde ao objectivo de conhecer, para que não seja em vão a apetência e cada um possa atingir no [objecto] amado o repouso da sua própria natureza./.../ É por isso que dizemos que um intelecto são e livre conhece a verdade, que insaciavelmente deseja atingir, explorando todas as coisas com um processo discursivo que lhe é inerente, e a apreende num amplexo amoroso.

(Ib.: Cap.I, 2 [tr.port.: 3]).²⁶⁸

²⁶⁷“Praecisio uero combinationum in rebus corporalibus ac adaptatio congrua noti ad ignotum humanam rationem supergreditur, adeo ut Socrati uisum sit se nihil scire, nisi quod ignoraret, sapientissimo Salomone asserente cunctas res difficiles et sermone inexplicabiles; et alius quidam diuini spiritus uir ait absconditam esse sapientiam et locum intelligentiae ab oculis omnium uiuentium.”

²⁶⁸Quibus “iudicium connatum est conueniens proposito cognoscendi, ne sit frustra appetitus et in amato pondere propriae naturae quietem attingere possit /.../ Quamobrem sanum liberum intellectum uerum, quod insatiabiliter indito discursu cuncta perlustrando attingere cupit, apprehensum amoroso amplexu cognoscere dicimus non dubitantes uerissimum illud esse.” O “amplexo amoroso” de Nicolau de Cusa ecoa singularmente, séculos depois, nos versos de Ashbery que lemos na nota 260: *then there is/ No way out of the problem of pathos vs. experience./ You will stay on, restive, serene in/ Your gesture which is neither embrace nor warning/ But which holds something of both in pure/ Affirmation that doesn't affirm anything.*

O intelecto é libido que só encontra paz (“*propriae naturae quietem*”) na apreensão do objecto, processo que nunca chega a ser união, possessão, porque a verdade não se dá nem como espelhamento, nem como identificação ou conjunção de sujeito e objecto, de percepção e conceito, de aparência e ideia, de símbolo e referência, mas unicamente como tensão, vaivém de perene reelaboração entre a experiência e o seu conteúdo (num jogo complexo de redefinição das categorias envolvidas, que são processos, e não entidades). Entre palavra e referência há um hiato que deve ser parte do sentido do que é dito para que este se mantenha verdade e não se torne mentira, um hiato que é infinito: “Assim toda a investigação consiste numa proporção comparativa fácil ou difícil. /.../ A proporção, exprimindo simultaneamente acordo por um lado e alteridade por outro” conduz ao reconhecimento do facto de que ela (comparação não só quantitativa mas qualitativa)²⁶⁹ se dissolve permanentemente no acto de ser aplicada, porque se depara com a inerência do infinito no finito e “o infinito como infinito, porque escapa a qualquer proporção, é desconhecido.” (*Ib.* : Cap.I, 3 [*tr.port* : 4]).

A actividade cognitiva, enquanto exercício de designação e descrição do mundo por parte da linguagem, é por isso esforço permanente de negativização, empenho em despir-se da pretensão de afirmação para deixar emergir a sua potência de negação “precisa”. Quanto mais negativa, tanto mais próxima da verdade será a palavra:

é necessário, no entanto, que aquele que quer atingir o sentido [do que vou dizer] eleve o intelecto para lá da força das palavras, mais do que insista nas propriedades dos vocábulos que não podem adaptar-se convenientemente a tão elevados mistérios intelectuais. Os exemplos [que der] é necessário utilizá-los, como guias, de modo transcendente, abandonando as coisas sensíveis, para que o leitor se eleve facilmente ao simples plano intelectual/ .../ a raiz da doura ignorância [está] na precisão inapreensível da verdade.

(*Ib.*: Cap.II, §8 [*tr.port.*: 6-7])²⁷⁰

“É claro, a partir disto, por que razão as negações são verdadeiras e as afirmações insuficientes em questões de natureza teológica /.../ E disso concluímos que a precisão da verdade resplandece de modo incompreensível nas trevas da nossa ignorância.” (*Ib.*:

²⁶⁹“O número inclui, pois, todas as coisas susceptíveis de proporção. Portanto, o número não está apenas no âmbito da quantidade, ele que cria proporção, mas em todas as coisas que, de qualquer modo, possam concordar ou diferir em substância ou em acidente.” (*Ib.*, Cap.I, §3 [*tr.port.*: 4]). “Numerus ergo omnia proportionabilia includit. Non est igitur numerus in quantitate tantum, qui proportionem efficit, sed in omnibus, quae quovismodo substantialiter aut accidentaliter convenire possunt ac differre.”

²⁷⁰“Oportet autem attingere sensum volentem potius supra verborum vim intellectum efferre quam proprietatibus vocabulorum insistere, quae tantis intellectualibus mysteriis proprie adaptari non possunt. Exemplaribus etiam manuductionibus necesse est transcendenter uti, linquendo sensibilia, ut ad intellectualitatem simplicem expedite lector ascendat; ad quam viam quaerendam studui communibus ingeniis quanto clarius potui aperire, omnem stili scabrositatem evitando, radicem doctae ignorantiae in inapprehensibili veritatis praecisione statim manifestans.”

Cap.XXVI, §89 [*tr.port.*: 64]).²⁷¹ Interceptar o enigma racionalmente inapreensível deste “resplandecer”²⁷² só é possível para quem trave o caminho de “investigá-lo simbolicamente, transcender a simples semelhança” (“cum ipsum symbolice investigare proponimus, simplicem similitudinem transilire necesse est.”) (*Ib.*: Cap. XII, §33 [*tr.port.*: 25]), numa interpretação não analógico-mimética, mas reflexivo-figural (no sentido próprio da hipotipose kantiana: da alegoria como passagem imprescindível do exercício da razão). Neste movimento hermenêutico, as “imagens” fornecidas pela experiência (primariamente os entes matemáticos, que na sua abstracção são os mais adequados à identificação das leis da apreensão discursivamente validada) são decodificadas como sinais e “exemplos”, não na sua aparência (mimeticamente), mas nas “suas paixões e nas suas razões”, por via de “transposições” sucessivas e progressivas.²⁷³

Para de Cusa não é possível separar (kantianamente) experiência (sensorialmente condicionada mas cognitivamente plena) e pensamento (incondicionado e por isso auto-referencial): ambos são conexos na produção de redes simbólicas de imagens (não miméticas) do mundo, porque tempo e espaço não são formas que moldam intuitivamente a percepção, mas condições contraditórias que moldam simbolicamente (induzindo processos regressivos de comparação, combinação, divisão e oposição, proporcionais na construção de redes figurais de correlação) o conhecimento, enquanto exercício discursivo e figural de produção e validação reflexiva (assimptoticamente interminável) de juízos e descrições do mundo.

Contra a estratégia de recalque e neutralização das aporias espaço-temporais adoptada pela tradição filosófica com a instituição da divisão ontológica entre física e metafísica

²⁷¹“Et ex his manifestum est, quomodo negationes sunt verae et affirmationes insufficientes in theologicis /.../. Ista enim omnia clarissima sunt ex prae habitis. Ex quibus concludimus praecisionem veritatis in tenebris nostrae ignorantiae incomprehensibiliter lucere.”

²⁷²Termo que ecoa indiscutivelmente na noção de “translucence” utilizada por Coleridge como núcleo de uma teoria poético-cognitiva da alegoria (*apud* DE MAN 1983: 192). Analogamente, o *esplendor formal* que ilumina a noite torna-se em Dickinson figura essencial da poesia cf., *infra*, os Capítulos VIII e XI.

²⁷³“Quando se faz uma investigação através da imagem é necessário que nenhuma dúvida haja acerca da imagem em cuja proporção transsumptiva se investiga aquilo que é desconhecido” (*Ib.*: Cap.XI, §31 [*tr.port.*: 23]). (“Quando autem ex imagine inquisitio fit, necesse est nihil dubii apud imaginem esse, in cuius transumptiva proportione incognitum investigatur.”) “Assim, porque todos os elementos matemáticos são finitos e não podem, também, ser imaginados de outro modo, se queremos usar elementos finitos como exemplos para ascender ao máximo simples, é necessário considerar primeiro as figuras matemáticas finitas com as suas paixões e razões, transferir correspondentemente estas razões para figuras infinitas e depois, em terceiro lugar, transpor as próprias razões das figuras infinitas para o infinito simples totalmente liberto de qualquer figura.” (*Ib.*: Cap.XII, §33 [*tr.port.*: 25]). (“Nam cum omnia mathematicalia sint finita et aliter etiam imaginari nequeant: si finitis uti pro exemplo voluerimus ad maximum simpliciter ascendendi, primo necesse est figuras mathematicas finitas considerare cum suis passionibus et rationibus, et ipsas rationes correspondenter ad infinitas tales figuras transferre, post haec tertio adhuc altius ipsas rationes infinitarum figurarum transumere ad infinitum simplex absolutissimum etiam ab omni figura.”)

(mundo dos sentidos e reino das ideias), que Kant retoma e remodela à separação gnoseológica (confinando a dimensão contraditoriamente ‘incondicionada’ da experiência espaço-temporal ao domínio da dialéctica transcendental), de Cusa abraça uma perspectiva epistemológica anti-dualista. Mesmo no quadro metafísico dos seus pressupostos (activos na descrição do processo de geração do finito do infinito como correlação ontológica de potência e acto), a reflexão de Cusa identifica a necessidade de evitar a esterilização das aporias espaço-temporais e de as acolher como dialéctica de todo o exercício cognitivo. Trata-se de uma opção de radical ascetismo filosófico - para muitos excessivo, o que explica a escassa fortuna do pensamento cusano: além dos frutos que este modelo dá em Giordano Bruno, não encontramos rastros de ulterior aproveitamento reflexivo. Com efeito, esta abordagem priva o exercício cognitivo tanto da correspondência metafísica objectivista quanto do idealístico privilégio do sujeito, e posiciona-o numa dinâmica simbólica de perene desfazimento aporético, assintoticamente perspectivista e multiplamente transpositivo – deslocado numa cadeia ilimitada de processos racionais de construção de redes simbólicas que ultrapassa o quadro consciencialista e idealista das distinções sujeito-objecto, interior-exterior, particular-universal. Para de Cusa, o processo cognitivo é uma instável, opaca, racionalmente discriminante mas só simbolicamente pertinente, interacção da experiência sensorialmente radicada com a abstracção e a construção lógica: o particular é tanto inconhecível (incompreensível) como o universal, a parte como o todo, a identidade como a diferença, porque todos eles são só “figuras”, expressões interpretativas de relacionamentos opositivos-convergentes, que o homem se dá na sua aspiração imparável (porque performativamente necessária, manifestação suprema da libido) de ir ao encontro do que é.

A gnoseologia não idealista, anti-consciencialista, simbólica, de Nicolau de Cusa oferece contudo um interessante quadro de compatibilidade com teorias semióticas construídas na viragem linguística do séc. XX.²⁷⁴ Abre assim uma linha de reflexão que, por um lado, tematiza anti-dualisticamente a interdependência antinómica da experiência espaço-temporal mas, por outro, exclui o absolutismo das descrições pós-estruturalistas dos sistemas

²⁷⁴Esta continuidade é assumida explicitamente por Karl-Otto Apel, que reconhece a Nicolau de Cusa um papel histórico e sistemático central como expoente duma “filosofia linguística transcendental” (pela qual a instância de validação das pretensões normativas do discurso racional é cumprida não no plano das condições intencionais de exercício da consciência, mas das condições de validação intersubjectiva do uso da linguagem) anterior ao “linguistic turn”. Esta importância é devida, segundo Apel, ao facto que em Nicolau de Cusa convergem duas linhas de reconstrução deste vínculo linguístico-pragmático da normatividade racional: o “perspectivismo simbólico” duma filosofia hermenêutica da linguagem e a racionalização da especulação do Logos em *mathesis universalis*. (Cf. APEL 1963: 80ss., e.g.)

de signos, cuja deriva espaço-temporal (na aniquilação da performatividade subjectiva do processo de significação) introduz uma cesura com a realidade (estilizada em ‘presença’ inacessível).

A legitimidade e necessidade de exercícios simbólicos de descrição da condição espaço-temporal (da matemática à exegese teológica dos nomes de Deus e à poesia), todos eles conjecturais, todos em última instância impotentes (contidos pelo limiar da incompreensibilidade da verdade – e não, desconstructivamente, do falhanço da presença -) necessários e complementarmente pertinentes, encontra em de Cusa uma formulação epistemologicamente fundada, que fornece um quadro conceptual em que pensar o estatuto simbólico, cognitivamente relevante, das figuras de expressão interpretativa da experiência temporal.

V. CAPÍTULO

VISÃO COMPÓSITA

A convicção de que *A hora mais sábia de conter o mar/ é quando o mar se foi -: The sagest time to dam the sea/ is when the sea is gone* – põe a morte no centro da poesia de Dickinson, não simplesmente como fonte maior de inspiração, mas como laboratório poético, como horizonte, perspectiva privilegiada de reflexão que nos proporciona um olhar mais compreensivo e focado da nossa condição temporal, que nos permite (e nos impõe) *reorganizar o nosso juízo* sobre as nossas vidas como um todo:

*The Admirations - and Contempts - of time -
Show justest - through an Open Tomb -
The Dying - as it were a Hight
Reorganizes Estimate
And what We saw not
We distinguish clear -
And mostly - see not
What We saw before -*

*'Tis Compound Vision -
Light - enabling Light -
The Finite - furnished
With the Infinite -
Convex - and Concave Witness -
Back - toward Time -
And forward -
Toward the God of Him -*

F830/J906 (1864)²⁷⁵

Numa linha de pensamento central na literatura romântica, reactivada por filósofos como Heidegger, Jankélévitch e Levinas, Dickinson convida a ver na “mortalité une modalité du temps”,²⁷⁶ assumindo que a relevância central da morte na relação entre homem e tempo

²⁷⁵Para uma interpretação completamente diferente deste poema, cf. VENDLER 2010: 345ss. que o lê como uma meditação sobre o antigo adágio (central na cultura grega) segundo o qual a vida do homem só fica inteira e manifesta a partir do seu fim (a essência de um indivíduo resulta plenamente e definitivamente reconhecível só depois da sua morte). Efectivamente Dickinson elabora esta ideia em vários poemas (cf. em particular *I see thee clearer for the Grave* - F1695 / J1666 [?]; *I see thee better - in the Dark* - F442/J611 [1862] e *To disappear enhances* - F1239 [1871]/ J1209 [1872]), mas parece-me que a ‘lente’ de F830/J906 se foca numa perspectiva mais geral.

²⁷⁶Cf. em particular: HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, II. Abschnitt, I. Kap.: “Das mögliche Ganzsein des Daseins und das Sein zum Tode” (SZ, §§ 46-53: 235ss.), JANKÉLÉVITCH 1966, LEVINAS 1979 e LEVINAS 1993. Deve ser, contudo, observado que os dois filósofos pensam este relacionamento numa direcção oposta: enquanto

não é apenas antropológica mas especificamente gnoseológica. A morte não é simples conteúdo a tematizar na nossa reflexão sobre a dimensão temporal da existência humana, mas, mais radicalmente, condição de possibilidade desta reflexão; não é apenas seu objecto, mas sua condição conceptual.²⁷⁷ Numa reactualização do mito de Orfeu, Dickinson observa que a missão do poeta é entrar no *Túmulo Aberto* para olhar *através dele*, descer ao reino da morte (submeter-se à *catábase* que cabe a todo o herói do saber - de Ulisses a Pitágoras, de Paulo a Don Quixote -, reconhecendo nela uma *anábase* – *como se fosse uma Altura: as it were a Hight*) para adquirir aquela *Visão Compósita* que nos é negada ao ‘nível do solo’ e ‘do tempo’, que só nos é dada em condição de ‘tempo retirado’.

Com efeito, a *Visão Compósita* de F830/J906 é uma impossibilidade para o vivente: quem olha para trás não pode simultaneamente olhar para a frente, quem olha para o passado não olha para o futuro.²⁷⁸ A visão estereoscópica ‘natural’, que combina direita e esquerda, não ultrapassa o limiar da alternativa frente-verso, a uni-direccionalidade vectorial em que é presa a intencionalidade da consciência em relação aos seus objectos (noémata, fenómenos). Só na perspectiva pós-intencional do morto (de um tempo contido pela sua retirada) é possível compatibilizar a pluralidade dos pontos de vista numa simultaneidade adequada à condição

Heidegger “pense le temps à partir de la mort”, para Levinas é preciso “penser la mort à partir du temps” (*Ib.*: 122ss.). Dickinson, por seu lado, não escolhe entre os dois pontos de vista, mas põe-nos igualmente à prova, num vai e vem incansável entre as duas perspectivas opostas, explorando todas as possibilidades por elas abertas.

²⁷⁷*There is a finished feeling
Experienced at Graves -
A leisure of the Future -
A Wilderness of Size.*

*By Death's bold Exhibition
Preciser what we are
And the Eternal function
Enabled to infer.*

F1092 (1865)/J856 (1864)

A incomensurabilidade aterradora (na sua dissolução de todas as referências: *Vazio de Tamanho: Wilderness of Size*) estabelecida pela *arrojada Exibição da Morte* não tira *precisão* à humana avaliação da própria condição, mas pelo contrário potencia-a (somos *postos em condição de inferir mais precisamente o que somos*). A alteração da nossa experiência temporal provocada pelo *sentimento do fim* (com a sua extirpação do *Futuro* na actualidade permanente da *eterna função* do ser humano) produz a capacidade de *deduzir* aquilo que não pode ser “objecto de experiência”.

²⁷⁸O anjo benjaminiano da história, evocado em relação a esta figura temporal de Dickinson por BERGLAND 2014, é ‘cego’ na própria corrida: o progresso não vê para aonde vai. Inconclusiva é por isto a solução ‘óptica’ desta impossibilidade identificada na assunção de uma perspectiva aérea, a voo de ave, análoga à F743/J721: “The grave itself is an optical device that helps to construct an aerial perspective” (*Ib.*: 151ss.). F743/J721 realça precisamente a vertigem que nasce da necessidade e da impossibilidade de conciliar as duas direcções (duas correntes, duas forças opostas, cujo encontro produz uma elevação - *como se fosse uma Altura*- que é propriamente uma implosão: um *Maelstrom* nas alturas, um redemoinho *no céu*, em que o sujeito afunda).

temporal, adquirindo uma *Visão clara* enquanto *Compósita* do paradoxo da temporalidade enquanto manifestação duma ontologicamente escandalosa e gnoseologicamente vertiginosa *coincidentia oppositorum*: *O Finito - mobilado/ Com o Infinito* –.

§ 21 O TÚMULO ABERTO COMO DISPOSITIVO POÉTICO

O *Túmulo Aberto* de F830/J906 é um ‘dispositivo óptico portentoso’ (uma lente impossível: complementarmente côncava e convexa), porque uma apreensão não deformada do tempo transcende a intencionalidade da consciência (implica dimensões não acessíveis à experiência do vivente, seja ela exterior ou interior), implicando a sua relativização, a suspensão da apercepção do vivente. Só à *Altura* da morte olhamos para o tempo com justeza (ele *delineia-se mais nitidamente: show justest*). Só colocando a morte no próprio olhar, como uma lente poderosa, o poeta pode finalmente *distinguir claramente* aquilo que *não via* como vivente (conseguindo remover o distúrbio do que via, não o deixando ver: *E grande parte - não vemos/ daquilo que víamos antes* -), pode ver como os *aut aut* disjuntivos se tornam *et et* aditivos. Na sua construção toda em antónimos (*Admirações* vs. *Desprezos*; *Finito* vs. *Infinito*; *Convexo* vs. *Côncavo*; *Para trás* vs. *para a frente*) e antíteses (*aquilo que não víamos/ distinguimos claramente*; *grande parte - não vemos/ daquilo que víamos antes*), F830/J906 é um poderoso mecanismo de compatibilização óptica: *Luz - que dá poder à Luz, que habilita a Luz: Light - enabling Light*.²⁷⁹ A oposição resolve-se em sequências: dos antónimos convertidos em complementaridades (respectivamente: *e, com*), das antíteses finalizadas na dinâmica sucessória de uma progressão para o melhor (*Reorganização*).

Se da morte, enquanto indicador temporal privilegiado, não se pode falar só como objecto, se temos que a activar como condição de possibilidade de uma apreensão temporal não distorcida porque redutiva, teremos que ‘entrar nela’, ultrapassar o paradoxo de a poder conceber só como fenómeno, como experiência exterior (como a morte dos outros), para nos apropriarmos dela como experiência interior. Os numerosos poemas ‘de voz póstuma’ de Dickinson (nos quais a voz lírica é a de um morto)²⁸⁰ não podem ser por isto relegados (como por vezes sugerido) a manifestação ‘clínica’ de uma obsessão necrófila de uma personalidade tornada neurótica pela incapacidade de fazer o luto, nem a estereótipo cultural, a efabulação

²⁷⁹Que ‘seculariza’ em tour de force gnoseológico-poético a profissão de fé do salmista a Deus: “Porque em ti está o manancial da vida; na tua luz veremos a luz” (*Salmo* 36,9).

²⁸⁰Cf. entre outros os celeberrimos *Because I could not stop for Death* - F479/J712 e *I heard a Fly buzz - when I died* - F591/J465, mas também *I heard, as if I had no Ear* - F996/J1039.

‘gótica’, peça de exposição no *junk shop* de um século dado a visões fantasmáticas e cenários *post mortem* (de E. A. Poe a Gérard de Nerval, são incontáveis os autores contemporâneos de Dickinson dedicados a tais devaneios macabros). A razão poética mais profunda dos poemas ‘de voz póstuma’ não é nem clínica nem cultural, mas conceptual: o gesto contra-empírico (porque só a morte dos outros é objecto de experiência comunicável) da poeta descende directamente da ideia de que a morte deve ser assumida pelo vivente como condição de apreensão do próprio estatuto temporal: temos que olhar o tempo como mortos (do ponto de vista da morte) para o entender. O poeta que não desce ao Hades não pode ‘salvar’ (ter como sua) a vida que dá vida à sua palavra.

A predominância temática da morte na produção de Dickinson (cerca de 500 poemas num acervo de pouco menos de 1800 textos em versos²⁸¹ são *directamente* referenciados à morte) encontra neste papel cognitivo fulcral a sua justificação: se o mistério do tempo é a interrogação maior da existência humana, o mistério da morte é o catalisador das contradições em que a nossa condição temporal se debate.

Longe de ser repetitiva exploração de um único tópico, o riquíssimo conjunto de poemas de morte de Dickinson constitui uma panóplia inesgotável de sempre novas invenções figurativas e elaborações reflexivas em torno de aspectos diferentes da nossa condição temporal, que, à *Luz* da morte (*Luz - que dá poder à Luz -*), se iluminam com cusana “precisão” (*Distinguimos claramente -*) na sua mais profunda, “incompreensível verdade” e insanável contradição. Só acompanhando a poeta por alguns destes percursos “simbólicos” ao encontro da morte é possível conhecer uma parte essencial do mapeamento figural dickinsoniano da temporalidade, da teia subtil de perspectivas sempre de novo abertas, sempre de novo desmentidas, em choque e complementaridade mútua - caos de pontos de vista todos tão poeticamente legítimos quanto argumentativamente incompatíveis, que à leitura desvela padrões de maravilhosa harmonia.²⁸²

²⁸¹‘Quantificar’ os poemas de Dickinson é uma escolha interpretativa, subordinada à qualificação daquilo que da sua escrita constitui ‘poema’. A *opera omnia* de Dickinson publicada por JOHNSON 1955 inclui 1765 textos rubricados como poemas, que aumentam para 1789 em Franklin 1988/1989. Este autor não apenas insere ‘novos’ poemas, mas descarta alguns dos textos classificados como poemas por Johnson. Qualquer cálculo deste tipo perde de sentido na perspectiva crítica ‘manuscrutural’, que rejeita os critérios de texto único na multiplicação das variantes (que devem ser consideradas como coexistentes e não alternativas), e de separação entre prosa e poesia, cartas e poemas. Sem entrar no mérito desta discussão, evitando prejudicar soluções não fundamentadas, opta-se aqui por deixar indeterminado o número de textos poéticos identificáveis como unidades não prosásticas (o que não exclui que haja cartas de Dickinson perfeitamente lisíveis como ‘poemas em prosa e rima’, combinação subtil de registos que constitui uma espécie literária em si).

²⁸²Para uma ampla discussão desta ligação, cf. o capítulo “Et in Arcadia ego”, CAMERON 1979: 91ss.

II.III.

O FIM, HÍFEN DO MAR

VI. CAPÍTULO

RELÓGIOS

Se uma das contradições maiores inerentes à nossa condição temporal é a da inadequação, do desajuste, entre percepção subjectiva e determinação objectiva do tempo (tempo interior contra tempo exterior, em todas as suas declinações - astronómica, social, religiosa, histórica, etc. -), ela encontra na morte uma ocorrência tão singular quanto incontornável (lei e evento *ao mesmo tempo*), que a radicaliza de modo ‘intolerável’, invalidando ‘por princípio’ todas as hipóteses teóricas de reconciliação. Com efeito, se a morte é um indicador temporal subjectivamente determinante (para muitos o indicador temporal por excelência), ela é aparentemente irrelevante numa perspectiva temporal objectiva: o tempo pára (talvez) para quem morre, mas o tempo do mundo – *indiferente: concernless* e inatingível – continua o seu curso, numa perenidade ressentida como um absurdo e uma ‘injustiça’ por quem é afectado pela morte (prospectivamente pela própria, ou actualmente pela dos seres amados).²⁸³ O choque entre transitoriedade do vivente e permanência do mundo é um tema central da reflexão e da poesia de todos os tempos: entre tempo pessoal e tempo cosmológico há uma clivagem que a ciência investiga, a religião pretende explicar e sarar, e de que o sujeito sofre, atribuindo-lhe a face *fria* e medonha (inspiradora de *terror* e *dor: awe* e *pain*) da morte, do *Não* final em que o sujeito afunda, *cessa*, sai do tempo que, ao invés dele, não tem fim (cf. *infra* F259/J287).²⁸⁴

²⁸³ Quem, aflito pelo desaparecimento de alguém que lhe é caro, não terá dito com Auden: *Stop all the clocks, cut off the telephone, /.../ He was /.../ My noon, my midnight, my talk, my song; / I thought that love would last for ever: I was wrong?* Mais radical, Dickinson não se limita a pedi-lo; com ela, os relógios param mesmo: *I'll tell Thee All - how Bald it grew - / How Midnight felt, at first - to me - / How all the Clocks stopped in the World -*, F431/J577 (1862). Se parte constitutiva do trabalho do luto é aceitar que a vida continua, que os relógios não param, a dor de quem sobrevive rejeita em primeira instância esta conciliação como uma traição para com quem se foi: “So many broken-hearted people have got to hear the birds sing, and see all the little flowers grow, just the same as if the sun hadn't stopped shining forever!” (*Carta 217*, para Lavinia N. Dickinson. Fim de Abril de 1875) A amante inconsolável de F431/J577 conta ao falecido como o dia se tornou meia-noite, como o tempo parou, depois de ele partir.

²⁸⁴ *'Twas comfort in her Dying Room
To hear the living Clock
A short relief to have the wind
Walk boldly up and knock
Diversion from the Dying Theme*

§ 22 A LEI CHRÓNICA DA MORTE COMO FATALIDADE NATURAL

Em F1668/J1624, o *cool*, o *frio* da morte (cf. F259 /J287) que paira sobre o indivíduo avulta em *Frost*: o caso individual desaparece na escala daquele indiferente (*unmoved*) assassinio em massa *aprovado* por Deus, que é o ciclo natural da vida. Com o aleatório, cego exercício da sua força (*accidental power*), o tempo (o *frio* Não de F259 /J287, que aqui triunfa como *Gelo* letal) é o (*Assassino louro*) que passa-avança (*passes on*), num jogo mortífero tão antigo e ‘natural’ que não parece colher ninguém desprevenido (morremos, afinal, *Aparentemente sem surpresa*):

*Apparently with no surprise
To any happy Flower
The Frost beheads it at it's play -
In accidental power -
The blonde Assassin passes on -
The Sun proceeds unmoved
To measure off another Day
For an Approving God -*

F1668/J1624 (1884)

A cegueira do massacre só intensifica a sua crueldade: a decapitação pela *Geada* não é uma execução em que é reconhecida a individualidade do condenado, mas o efeito impessoal de um *jogo* (duma diversão, que não tem outro fim que si mesma, cujas consequências são preterintencionais), em que a “força” (o *power*) simplesmente exerce a própria natureza de assassina. Nesta decapitação serial manifesta-se a irrelevância da dimensão pessoal, na confirmação daquela suspeita que afinal todos temos no coração, sem querer ceder-lhe, porque implacavelmente auto-destrutiva: será o nosso ser pessoa a prazo, cancelar-nos-á a morte como indivíduos (e, por isso, ser pessoa só *aparentemente* é algo mais do que ser flor - ela sim, feliz, porque nada sabe e nada a surpreende)? A tragédia subjectiva da morte, considerada na óptica impessoal do tempo cosmológico, desvenda-se na irrelevância de ser

*To hear the children play
But wrong the more
That these could live
And this of our's must die*

F1740/J1703 (?)

vivo, na lei entrópica da criação, medida inexoravelmente por um Sol-relógio²⁸⁵ cujo proceder é imóvel-impassível (*The Sun proceeds unmoved*: realçando a indiferença radical dos fenómenos naturais ao subjectivo, o oxímoro formula com precisão fotográfica o paradoxo astronómico da corrida quotidiana de uma estrela – na aparência não-fixa - como o Sol), cujo serviço para com o relojheiro que o criou (um Deus que goza e aprova o bom funcionamento da criatura) é medir a passagem do tempo como subtração letal (*decapitar a flor feliz, cortar a medida de um outro Dia: To measure off another Day*).²⁸⁶ Não é preciso esperar o acidente da própria morte para ter resposta à dúvida angustiante sobre a própria (in)consistência de sujeito: basta olhar para o mecanismo de relógio da natureza, para concluir que, se do ponto de vista subjectivo a morte se apresenta como catástrofe peculiar (fim do tempo), no quadro do tempo natural ela é mera ocorrência recursiva, fenómeno estatístico, do cumprimento da lei física (o *measure off* entrópico da seta temporal termodinâmica) que regula o cego jogo de auto-afirmação do *power*, da “força”. O Sol-relógio é o *assassino louro* que decapita, aleatoriamente, as flores,²⁸⁷ a *Geada*²⁸⁸ pela qual se cumpre o desígnio divino sobre a terra.²⁸⁹

²⁸⁵ Para uma análise detalhada desta figura na poesia de Dickinson, cf., *infra*, o Capítulo VII.

²⁸⁶ /.../C'est toi, ô Dieu à l'envie indivise,/.../Toi qui mutiles les êtres en les ajoutant/ À l'ultime absence dont ils sont des fragments. Rainer Maria Rilke, *Vergers*, 19. (*És tu, o Deus de não dividido invejoso desejo, /.../ Tu que mutilas os seres adicionando-os/à última ausência de que são fragmentos.*) (m.tr.)

²⁸⁷ A imagem do jardim ceifado pelo gelo do Outono, como metáfora da condição humana, é recorrente nas cartas de Dickinson, que foi uma ‘fiel jardineira’ ao longo de toda a vida: “Dear Hollands, / Good-night! I can't stay any longer in a world of death. Austin is ill of fever. I buried my garden last week - our man, Dick, lost a little girl through the scarlet fever. I thought perhaps that you were dead, and not knowing the sexton's address, interrogate the daisies. Ah! dainty - dainty Death! Ah! democratic Death! Grasping the proudest zinnia from my purple garden, - then deep to his bosom calling the serf's child! / Say, is he everywhere? Where shall I hide my things? Who is alive? The woods are dead. Is Mrs. H. alive? Annie and Katie - are they below, or received to nowhere? / I shall not tell how short time is, for I was told by lips which sealed as soon as it was said, and the open revere the shut. You were not here in summer. *Summer?* My memory flutters - had I - was there a summer?” (*Carta 195*, para o Dr. e Mrs. J. G. Holland. Em torno de 6 de Novembro de 1858). “I trust your Garden was willing to die - I do not think that mine was - it perished with beautiful reluctance, like an evening star –” (*Carta 668*, para Mrs. Joseph A. Sweetser. Outono de 1880) (Para a *Carta 185*, cf. *infra*).

²⁸⁸ *And Sunshine pinched me – 'Twas so cold –*, F431/J577 (1862).

²⁸⁹ Cf. uma outra variação do topos literário da morte do jardim em F1190/J1202. Também neste poema, a observação do ciclo cruel da natureza, do ‘assassinato’ periódico (*não surpreendente* e contudo não aceite) da beleza por mão do *Geada*, um *Estrangeiro que anda à caça, nunca visto* na insidiosa, *sintomática rapidez* do *não conhecido e não provado*, desenvolve-se em interrogação teológica tão urgente e inevitável quanto priva de perspectivas, ultimamente inútil na sua incomensurabilidade (*mais amplo do que eu: vaster then myself*):

*The Frost was never seen -
If met, too rapid passed,
Or in too unsubstantial Team -
The Flowers notice first
A Stranger hovering round
A Symptom of alarm
In Villages remotely set
But search effaces him*

A metáfora (tão essencial à poesia de todos os tempos que acaba por ser ressentida como um *topos* frustrante pelos leitores mais tardios) dos seres humanos como flores ceifadas pela morte,²⁹⁰ ganha nesta lírica glacial de Dickinson (escrita por uma poeta já doente, que

*Till some retrieveless night
Our Vigilance at waste
The Garden gets the only shot
That never could be traced.*

*Unproved is much we know -
Unknown the worst we fear -
Of Strangers is the Earth the Inn
Of Secrets is the Air -
To Analyze perhaps
A Philip would prefer
But Labor vaster than myself
I find it to infer.*

F1190 (1870)/J1202 (1871)

²⁹⁰Cf., entre muitos, o poema de Henry Wadsworth Longfellow “The Reaper and the Flowers”:

*There is a Reaper, whose name is Death,
And, with his sickle keen,
He reaps the bearded grain at a breath,
And the flowers that grow between.
“Shall I have naught that is fair?” saith he;
“Have naught but the bearded grain?
Though the breath of these flowers is sweet to me,
I will give them all back again.”
He gazed at the flowers with tearful eyes,
He kissed their drooping leaves;
It was for the Lord of Paradise
He bound them in his sheaves.
“My Lord has need of these flowerets gay,”
The Reaper said, and smiled;
“Dear tokens of the earth are they,
Where he was once a child.
“They shall all bloom in fields of light,
Transplanted by my care,
And saints, upon their garments white,
These sacred blossoms wear.”
And the mother gave, in tears and pain,
The flowers she most did love;
She knew she should find them all again
In the fields of light above.
O, not in cruelty, not in wrath,
The Reaper came that day;
’T was an angel visited the green earth,
And took the flowers away.*

Disfarçado em trajes de convencionalismo sentimental e religioso, o anjo vitoriano de Longfellow ergue-se como um gigantesco *villain* de sub-reptício e melífluo sadismo, que desce à terra em nome do *Senhor do Paraíso* para ceifar as flores mais belas, alegres e doces, que sorri e chora ao mesmo tempo no seu serviço de morte, beijando as criaturas que mata precisamente por as apreciar: “*Have naught but the bearded grain?/ Though the breath of these flowers is sweet to me,/ I will give them all back again.*”/ *He gazed at the flowers with tearful eyes,/ He kissed their drooping leaves;/.../ “My Lord has need of these flowerets gay,”/ The Reaper*

sente o abeirar-se do fim)²⁹¹ um potencial simbólico novo na sua utilização programaticamente antirromântica, veementemente materialista. O triunfo entrópico do tempo natural, força *skhēmática* de subtração, falsifica a ilusão da luz (denuncia a luz como ilusão maligna), e não parece deixar margem a qualquer relevância constitutiva da autoconsciência. Num gesto radicalmente anti-idealista, a visão da natureza leva à naturalização do sujeito, numa descrição integralmente desespiritualizada do seu estatuto de vivente. A clivagem dolorosa entre consciência do eu e exterioridade do mundo não pode ser ultrapassada numa antropomorfização ilusória (enquanto espiritualização) do real, mas tem que ser assumida, levando, pelo contrário, à des-antropomorfização do eu, que na sua essência de vivente se vê despido da individualidade, da pretensão de autonomia e transcendência em relação à “força” (ao *poder accidental*) da matéria. A antropomorfização figural do Sol-Geada-Relógio em *assassino louro* que decapita as flores e conta os dias cortando-os um após outro não funciona, neste poema de imanentismo sumptuoso, como mecanismo de projeção da transcendência do eu na natureza, mas, inversamente, como dinâmica de falsificação pela natureza desta pretensão espiritual do eu. O Sol-Geada-Relógio triunfante é aqui o ‘sujeito’, enquanto detentor não de vontade (o seu operar é *accidental*), mas de *poder*, da força, de que o

said, and smiled. Deixando cair todos os pormenores descritivos e patéticos (as mães chorosas), comprimindo (como de costume) as imagens na densidade de formulações lexical e figuralmente fulgurantes, Dickinson despe o anjo de Longfellow do seu disfarce e apresenta-o em toda a sua crueza da sua natureza de *Assassino*. Que este poema de Longfellow possa ser considerado como uma fonte directa de F1668/J1628 é confirmado indirectamente pela sua citação por parte de Dickinson numa carta à amiga Mrs Holland, na qual comenta precisamente os efeitos devastadores do Outono incipiente no seu jardim, e desenvolve uma reflexão teologicamente blasfema sobre o poder que a perecibilidade universal da beleza constitui para um Deus cujo Paraíso se tornaria “supérfluo”, se a terra se mantivesse para sempre intacta e auto-suficiente no cume glorioso (no Verão) do próprio ser: “If roses had not faded, and frosts had never come, and one had not fallen here and there whom I could not waken, there were no need of other Heaven than the one below - and if God had been here this summer, and seen the things that I have seen - I guess that He would think His Paradise superfluous. Don’t tell Him, for the world, though, for after all He’s said about it, I should like to see what He was building for us, with no hammer, and no stone, and no journeyman either. Dear Mrs. Holland, I love, to-night - love you and Dr. Holland, and «time and sense» - and fading things, and things that do *not* fade. I’m so glad you are not a blossom, for those in my garden fade, and then a «reaper whose name is Death» has come to get a few to help him make a bouquet for himself, so I’m glad you are not a rose - and I’m glad you are not a bee, for where they go when summer’s done, only the thyme knows, and even were you a robin, when the west winds came, you would coolly wink at me, and away, some morning!” (*Carta 185*, para Mrs. J. G. Holland. Começo de Agosto de 1856?). A figura do *Cefeiro* cruel, *Gelo* que com os seus *dedos pontuais* corta as flores dos jardins e das vidas humanas, aparece explicitamente (num padrão, contudo, ainda algo convencional) também num poema dedicado aos Holland, escrito poucos anos a seguir à carta (muito mais antigo de F1668): *For, when Frosts, their punctual fingers/ On her forehead lay,/ You and I, and Dr Holland,/ Bloom Eternally! Roses of a steadfast summer/ In a steadfast land -/ Where no Autumn lifts her pencil -/ And no Reapers stand! (Tho’ my destiny be Fustian - F131/J163 [1860])*.

Sobre a importância literária de Longfellow (em particular do romance *Kavanagh*) para Dickinson, cf. SEWALL 1974: 683ss.

²⁹¹Num pressentimento formulado como crise pessoal em F1750/J1715.

homem é ‘objecto’,²⁹² flor qualquer (*any flower*), sem individualidade e faculdade de reacção (nem mesmo de surpresa). A morte ratifica a condição de todo o vivente como ocorrência casual da matéria, evadindo qualquer possibilidade de o homem transcender o mecanismo implacável da contagem decrescente (*measure off*) de que é mera parte. Resistir não é possível; surpreender-se também não.

Ou será? Se a morte é a única certeza que o homem tem sobre o próprio futuro, porquê essa teimosia de não aceitação, de nunca chegar a considerá-la como natural? Será esta repulsa o sinal (absurdo na própria inconsistência) de uma diferença possível? Uma dúvida paira, todavia, na gélida assertividade do poema, enraizada naquele ambíguo *Aparentemente* de abertura, ao qual o texto entrega o elusivo auto-questionamento: tudo aquilo que vemos e concluímos pode ser afinal outra coisa, pode ser só aparência enganosa.²⁹³ Para Dickinson, não há certeza na poesia, como a não há na vida (e na morte).²⁹⁴ Só há interrogação, eventualmente *pálida conjectura*,²⁹⁵ e a única auto-defesa possível que é a irónica simulação de indiferença.

²⁹²Imediata é aqui a referência a S. Weil, na sua célebre leitura da *Iliada*: “To define force – it is that *x* that turns anybody who is subjected to it into a thing. Exercised to the limit, it turns man into a thing in the most literal sense: it makes a corpse out of him. Somebody was here, and the next minute there is nobody here at all. /.../ Here we see force in its grossest and most summary form – the force that kills. /.../ From its first property (the ability to turn a human being into a thing by the simple method of killing him, flows another, quite prodigious too in its own way, the ability to turn a human being into a thing while he is still alive. He is alive; he has a soul; and yet – he is a thing. An extraordinary entity this – a thing that has a soul. And as for the soul, what an extraordinary house it finds itself in! Who can say what it costs it, moment by moment, to accomodate itself to this residence, how much writhing and bending, folding and pleating are required of it? It was not made to live inside a thing; if it does so, under pressure of necessity, there is not a single element of its nature to which violence is not done.” (WEIL 1941: 6-7)

²⁹³Afinal, como opina explicitamente Dickinson numa carta, não ficaríamos revoltados contra uma redenção que excluísse a natureza e apenas os homens fossem votados à imortalidade? “The immortality of Flowers must enrich our own, and we certainly should resent a Redemption that excluded them -

Was not the «Breath of fragrance» designed for your cheek solely?

The fear that it was - crimsons my own - though to divide it's Heaven is Heaven's highest Half” (Carta 528. Para Mrs. Edward Tuckermann. Em torno de 1877).

²⁹⁴“Morning might come by Accident - Sister -

Night comes by Event -

To believe the final line of the Card would foreclose Faith -

Faith is Doubt”

(Carta para Susan Gilbert Dickinson. Em volta de 1884).

²⁹⁵*Conjectura* é o termo de eleição de Dickinson para designar o exercício reflexivo sobre o mistério do que é e do que somos, como ela declara numa lapidária, inesquecível definição: *That oblique Belief which we call Conjecture/ Grapples with a Theme Stubborn as sublime/ Able as the Dust to equip it's feature/ Adequate as Drums to enlist the Tomb*. (F1210 [1871]/J1221 [1872]) *Conjectura* é *miséria*, mas ainda assim uma *mágoa preferível a um facto de ferro, endurecido pelo saber* (F1334/J1329 [1874]). Cf. também: F170/J172; F243/J286; F369/J499; F551/J562; F555/J399; F723/J736; F1517/J1484. Em F1530/J1497 (1880) o recurso a esta palavra articula explicitamente uma resposta directa à dúvida de F1668/J1624: sim, a aparência engana - as flores espantam-se, quando a *Geada* as decapita. Inevitável é a surpresa perante o inevitável, quando ele sai da abstracção do *facto* (de um conteúdo de saber) para vir ao nosso encontro (*look around*) no “acontecimento”. A dimensão enigmática e medonha do ‘incalculável’, intrínseca ao que *nos* acontece, tira ao inevitável a sua

O lema é dado explicitamente no aviso de F1750/J1715 (?):

*Consulting summer's clock,
But half the hours remain.
I ascertain it with a shock –
I shall not look again.
The second half of joy
Is shorter than the first.
The truth I do not dare to know
I muffle with a jest.*

*Consultar o relógio natural não é aconselhável.*²⁹⁶ A sentença que vem da observação do tempo cosmológico é a *verdade* que *não ousamos conhecer*, tão *chocante* na sua crueldade

normalidade estatística de ocorrência numa lei: ao atingir-nos, o *facto* sabido e esperado (*never sudden*), é *reconhecido*, e ganha a *altura assustadora* dum *espectro que se levanta do chão*. A morte, que neste poema não desce do céu dum Deus que contempla satisfeito o seu ministro assassino, mas sobe das entranhas da terra, da raiz da matéria, é, porém, a mesma de F1668/J1624: a consumação da lei da natureza que tem o poder sobre todo o vivente, expropriando o homem da sua pretendida superioridade espiritual. Aos *mais sábios* (*the sage*) e *valentes* (*the bravest*) não é dado mais nada que o espanto assustador e uma *conjectura tão fraca* (*Beyond our faint Conjecture/ Our dizzy Estimate*) que não quebra a desolada *ignorância* que se descobre quem é *chamado a saber*:

*Facts by our side are never sudden
Until they look around
And then they scare us like a spectre
Protruding from the Ground -*

*The height of our portentous Neighbor
We never know -
Till summoned to his recognition
By an Adieu -
Adieu for whence the sage cannot Conjecture
The bravest die
As ignorant of their resumption
As you or I -*

Esta escolha lexical de Dickinson (que articula a dialética ‘fracassada’ entre saber e ignorância) não é evidentemente reconduzível a uma leitura do grande teólogo alemão Nicolau de Cusa; todavia, é significativa a afinidade conceptual do campo semântico da sua utilização com o *De coniecturis* (CUSA 1441).

²⁹⁶Todavia inevitável, como admite o poeta naquele grande poema *skhēmático* que é o Soneto XII de W. Shakespeare, em que o tempo é identificado literalmente com a morte na comum atribuição metonímica da *foice* e que se conclui num análogo convite a *desafiar* (*brave/muffle*) o inimigo (embora numa modalidade robustamente biológica e não etereamente irónica):

*When I do count the clock that tells the time,
And see the brave day sunk in hideous night;
When I behold the violet past prime,
And sable curls, all silvered o'er with white;
When lofty trees I see barren of leaves,
Which erst from heat did canopy the herd,
And summer's green all girded up in sheaves,
Borne on the bier with white and bristly beard,
Then of thy beauty do I question make,
That thou among the wastes of time must go,*

que a única maneira de a suportar é abafá-la num gesto de zombaria (a flor aparenta ser alegre, disfarça num gracejo a própria surpresa – o *assombro* – *awe* -, que lhe cai em cima –). A vítima só pode replicar ao *assassino* jocoso que baixa sobre ela o machado (ao *Não que cumprimenta com um ceno: nodding No* que goza do próprio triunfo) gracejando por sua vez, num *jest* de desafio que nega a inferioridade factual. O desmoronamento da pretensão da superioridade espiritual do sujeito, o reconhecimento do seu estatuto de radical dependência da casualidade da matéria, degrada o *pathos*, falsifica como ilusória a expressão da interioridade e institui como única forma de autenticidade a dissimulação do eu no riso sobre si mesmo, no reconhecimento irónico da própria destituição a coisa entre coisas.

§ 23 A LEI CHRÓNICA DA MORTE COMO FATALIDADE TECNOLÓGICA

Gracejo: jest (simulador e perfeitamente sincero) é o gesto retórico de F1668/J1624, que retrata a tragédia da morte de todo o ser vivo em tom de paródia teológica, dança macabra em que o Éden do *Génesis*, bem cuidado e bem-dito por Deus,²⁹⁷ se desfigura a jardim infernal de flores decapitadas; a inocência das criaturas de Deus antes da Queda reflete-se na inocência do *louro Assassino accidental*. *Gracejo* igualmente radical (e se possível ainda mais sinistro) é o gesto retórico de F259/J287 (1861)²⁹⁸ que disseca a morte em paródia tecnológica, irreparável avaria de utensílios.²⁹⁹

*Since sweets and beauties do themselves forsake
And die as fast as they see others grow;
And nothing 'gainst Time's scythe can make defence
Save breed, to brave him when he takes thee hence.*

²⁹⁷ Sobre as consistentes referências bíblicas do poema, cf. o comentário em VENDLER 2010: 504-505

²⁹⁸ Texto celeberrimo e muito comentado. Cf. entre as outras, as análises de CAMERON 1979: 103-14; VENDLER 2010: 89-92; GRAHBER 2014: 262ss.

²⁹⁹ Variação sardónica desta zombaria macabra é o poema (de tom alegremente popular) sobre a rosa bem alimentada que acaba jantar da abelha. A mortalidade é o preço pago por sermos criaturas, sujeitas à lei que rege o *curso do Meio-dia: process of the Noon*:

*A full fed Rose on meals of Tint
A Dinner for a Bee
In process of the Noon became -
Each bright mortality
The Forfeit is of Creature fair
Itself, adored before
Submitting for our unknown sake
To be esteemed no more*

F1141 (1867)/J1154 (1870)

*A Clock stopped -
Not the Mantel's -
Geneva's farthest skill
Cant put the puppet bowing -
That just now dangled still -*

*An awe came on the Trinket!
The Figures hunched - with pain -
Then quivered out of Decimals -
Into Degreeless noon –*

*It will not stir for Doctor's -
This Pendulum of snow -
The Shopman importunes it -
While cool - concernless No –*

*Nods from the Gilded pointers -
Nods from the Seconds slim -
Decades of Arrogance between
The Dial life -
And Him*

Além de todas as diferenças (o ‘*tenor*’ metafórico de F1668/J1624 é em geral a morte de todo o ser vivo e o seu ‘*veículo*’ é tirado da natureza, enquanto o corpo figural de F259/J287 vem da mecânica dos artefactos humanos, e o tópico directo é uma morte individual), estes dois poemas, escritos a mais de vinte anos de distância, exibem o mesmo derrubamento ironicamente antirromântico da prosopopeia na descrição do triunfo do tempo objectivo da natureza sobre a experiência temporal subjectiva. Em primeiro lugar, em ambas as líricas a personificação antropomórfica do objecto (o *Sol*, *Assassino louro*, o *Não* sardónico e arrogante) é operada não num registo de patética identificação mas sim de distanciamento alegórico (recorrendo às figuras ostensivamente estereótipas da morte como inexorável ceifeira e como demónio maligno que se ri da destruição infligida). Em segundo lugar, esta antropomorfização alegórica do objecto é correlativa de uma reificação do sujeito (desantropomorfizado em *flor feliz*, aleatoriamente ceifado, em aparente inconsciência, no texto mais tardio, e em *marioneta*, *Bugiganga*, *Algarismos* no mais antigo), que estranha em paródia irónica, despe de qualquer conotação afectiva a tragédia subjectiva, negando toda a possibilidade de resposta empática à interioridade por parte do mundo exterior - de espiritualização ‘subjectivista’ da realidade - e decretando um esvaziamento da pretensão da consciência a uma superioridade em relação à própria pertença material.

Nas quatro estrofes de F259/J287, o esquema regular dos “Seven and sixes” é alterado tanto pela quebra do setenário inicial e do senário final em dois versos curtos,³⁰⁰ quanto pela intercalação descontínua do ritmo jâmbico de base com versos de metro trocaico e dactílico.³⁰¹ A batida regular do relógio em funcionamento, que molda foneticamente o poema (caracterizado por uma homogeneizante densidade assonântica e consonântica³⁰² e por uma dupla anafórica em três quadras que evoca a iteração do tique-taque),³⁰³ é ameaçada pelo espasmo irregular da avaria (*Um espanto assolou a Bugiganga!// Os Algarismos debruçaram-se – de dor -/ Depois estremeceram fora dos Decimais/ Num meio-dia Sem-graus -*)³⁰⁴ antes de parar definitivamente.³⁰⁵ A frequência do pulsar perde a sua monótona uniformidade: acelera e atrasa antes de se calar para sempre. A desordem entrópica, cujo desfecho orgânico é a morte, cresce dentro dos processos, tornando-os incalculáveis. Os versos desaceleram, soluçam (como na iteração martelante das oclusivas surdas “p” e “t” e do “a” e “u curto” do quarto verso: “*Cant put the puppet bowing –*”, reprodução aliterativa da rigidez da mola perdida do mecanismo, que nada e ninguém voltará a pôr em tensão - *stir ...*), quebram-se (numa descontinuidade acentuada pela sequência assindética de nove dos dezoito versos, e pela ruptura sintáctica da colocação anómala da preposição *entre*: *between*, suspensa sem complemento indirecto no antepenúltimo verso).³⁰⁶ A braquilogia de abertura e de

³⁰⁰ O primeiro articulado numa sequência antimetabólica (*Dial life*) que traduz foneticamente a figura da circularidade vital (a vida do *Disco-‘Mostrador’*) excisa pelo *entre*: *between*. O segundo esculpido num bissílabo cortante e elíptico que fecha o poema numa interrupção e não numa conclusão.

³⁰¹ Para uma análise pormenorizada da complexa estrutura rítmica de F259/J287, cf. VENDLER 2010, *cit.*

³⁰² *Cant put the puppet bowing -/ That just now dangled still -//An awe came on the Trinket!! The Figures hunched - with pain -/Then quivered out of Decimals - / Into Degreeless noon -; Seconds slim - / Decades of Arrogance between/ The Dial life -/ And Him -.*

³⁰³ Das três anáforas que se sucedem em três das quatro quadras da lírica (*The Figures hunched - with pain -/ Then quivered out of Decimals -; This Pendulum of snow -/ The Shopman importunes it -; Nods from the Gilded pointers -/ Nods from the Seconds slim -*), a primeira é lexicalmente imperfeita (trata-se propriamente de um omeoarco explorado anaforicamente), mas foneticamente eficaz, sobretudo porque se combina directamente com a segunda anáfora, numa discernível evocação consonântica do tick-tock (*The-Then/This -This*). A terceira anáfora é reforçada no seu potencial de paralelismo fonético pela acumulação com um omeoarco anadiplósico (*No-Nods*) e com um isocolon, produzindo um efeito de iteração inexorável que celebra o triunfo do *concernless* ritmo de batida do *Não* vindo a substituir o tique-taque do relógio avariado: *While cool - concernless No -// Nods from the Gilded pointers -/ Nods from the Seconds slim*.

³⁰⁴ Se, como concordemente lido pela maioria dos intérpretes, os *Decimais* designam aqui os 60 travessões que assinalam os minutos no mostrador (a doze dos quais são associados os algarismos das horas), a escolha lexical representa uma licença poética de Dickinson, que realça a sua analogia visual com os travessões da fita métrica, em detrimento da exactidão matemática (porque o sistema de medida horária não é decimal).

³⁰⁵ A morte, *Ladrão (Robber) de olhos antiquados (Old fashioned eyes)* - como todos os entes e entidades que rubricamos como ‘intemporais’, enquanto não podemos determinar a sua ‘idade’ (Deus, a Bíblia, o poeta, o Paraíso, cf. *The Bible is an antique Volume* - F1577/J1545 (1882) - trata de *amordaçar o tique-taque do relógio* em F311: *With just a Clock -/But they could gag the Tick - (I know some lonely Houses off the Road - F311 [1862]/J289 [1861])*.

³⁰⁶ A avaria do movimento do relógio pode vir a ser figura metafórica não só da morte orgânica do indivíduo mas também da sua ‘morte interior’, como acontece em F522/J443 (poema cronologicamente próximo de

encerramento, nas proposições amputadas do verbo (*Não o da Lareira -; Décadas de arrogância entre/ a vida-do-Mostrador -/ e Ele*) denuncia a câibra que bloqueia o movimento, até à final impossibilidade de arranque da dinâmica verbal. Na linearidade ‘natural’ do tempo deu-se uma fenda (o *entre* escavado pelo *Não*) pela qual uma sua componente (uns *Algarismos* já des-individualizados) foi expulsa da *vida-do-Mostrador* (com o seu ritmo de *Decimais*), para uma (a)temporalidade privada de escansão, incomensurável (*meio-dia Sem-graus*),³⁰⁷ que se relaciona à *vida-do-Mostrador* unicamente como passado, ficando irrevocavelmente excluída do presente e do futuro.³⁰⁸

A metáfora central do poema (*Um Relógio parou*: a morte como avaria do relógio orgânico que é o ser humano),³⁰⁹ gerada a partir de uma cadeia de associações metonímicas (o relógio, instrumento de contagem do tempo, ascende ao seu *Mostrador* objectivo - *Dial* - por excelência, assim como o corpo é o *Mostrador* por excelência do ser humano) introduz por sua vez uma cascata de figuras metonímicas articulada em dois blocos pela respectiva função retórica. De um lado está o grupo dos indicadores temporais tirados das séries B (*Segundos, Décadas, Meio-dia*) que delineiam o horizonte temporal de inserção do relógio; do

F529/J566), no qual o paradoxo emocional de haver vida depois de uma morte com a qual não nos conseguimos conformar (da qual não conseguimos ‘resurgir’ para a normalidade do mundo) é elaborado em relação à própria morte: a continuidade do tempo exterior é um absurdo perante a paralisia do tempo interior. /.../ - *I weigh/ The time ‘twill be till six o’clock -/ So much I have to do - / And yet - existence - some way back / Stopped - struck - my ticking - through* - (F522 [1863]/J443 [1862])

³⁰⁷Um meio-dia que pode ser *batido* só por ‘outros’ Relógios, *eternos*: *And the Everlasting Clocks -/ Chime - Noon! (It’s like the Light* - F302/J297 [1861]).

³⁰⁸Do Relógio que parou é relatado só no passado verbal (no registo narrativo da primeira quadra: *Um Relógio parou -; Que acaba de ficar pendurada, inerte: That just now dangled still -;* como na hipotipose da segunda quadra: *Um pavor assolou a Bugiganga!/ Os Algarismos debruçaram-se - de dor - / Depois estremeceram fora dos Decimais -*), enquanto o futuro lhe é explicitamente negado, numa litote que enfatiza o que ele não poderá mais fazer (*Não se esticará para a arte do Doutor/ este Pêndulo de neve -*). O presente verbal é reservado exclusivamente ao contexto ‘exterior’ do *depois* (*aftermath*) em relação ao Relógio: o presente das habilidades - para ele inúteis e até importunas - do relojoeiro e do médico (*A mais longínqua habilidade de Geneva /Não pode pôr a marioneta a dobrar-se; o Doutor/.../ - o Negociante importuna-o -*), e do riso alvar do *frio* - *indiferente Não* - que escarnece, triunfando sobre a *vida-do-Mostrador*. A grafia do verso dez (*It will not stir for Doctor’s -*) é às vezes (a meu ver erroneamente) normalizada em *Doctors* (por exemplo em VENDLER 2010, *cit.*), curto-circuitando o paralelismo braquilógico com o terceiro verso (*Geneva’s farthest skill*). O *Pêndulo de neve* não se porá a andar graças à arte do *Doutor* (cujos serviços, perante o irremediável da morte, se degradam a paliativos destituídos de valor, vendidos por um “Don Pasquale”, disfemicamente designado por *Comerciante*, venal e importuno na sua fútil insistência). O elíptico paralelismo entre a arte do relojoeiro e a do médico não só desenvolve a metáfora central do poema (morte como avaria daquele relógio orgânico que é o corpo humano), mas reforça circularmente a evocação do *Comerciante* (em cuja loja se compram os *Trinkets* - as *Bugigangas*): do ponto de vista da economia do universo temporal da matéria, o ser humano é uma *Ninharia* sem valor, ainda mais quando está morto (quando saiu dos *Decimais da vida-do-Mostrador* para um *Não-mensurável Meio-dia*, perdendo assim acesso - no plano ‘intra-temporal’ - ao presente e ao futuro e ficando relegado ao passado).

³⁰⁹Aparecendo ele, na óptica temporal na qual a metáfora o focaliza, tão indiscernível dos artefactos que, para evitar confusões, é preciso que o poema denuncie logo na abertura o valor metafórico e não referencial da designação, avisando que não é do relógio por cima da lareira que está a falar-se: *Um relógio parou -/ Não o da Lareira -*.

outro lado, as diferentes partes mecânicas do *Relógio* (*Algarismos*, *Decimais*, *Pêndulo*, *ponteiros Dourados*, *Mostrador*) que lexicalizam hipomeronimicamente esta inserção (e, especularmente, a sua desinserção, produzida pela paragem) do ser humano no tempo, radicalizando a crueldade da objectivação que se declara, directa e explicitamente, na repetida conotação disfémica das designações. O relógio-corpo não é um espécime valioso de autonomia mecânica, mas uma *Bugiganga*, uma *marioneta* (um objecto inanimado que se mexe graças à *habilidade* de um artífice ausente, operador de fios puxados à mais remota distância),³¹⁰ uma *ferramenta* normalmente barata, desprovida de qualquer interesse, uma vez partida.³¹¹

O que toma figura na avaria do relógio como metáfora da morte do homem não é apenas a paragem do corpo (do *Mostrador*), mas mais amplamente o facto de que todo o mecanismo científico e tecnológico (e de processamento por parte da consciência) por meio do qual o ser humano pretende reger (medir, controlar, interpretar, adaptar) o tempo cosmológico (em *Segundos*, *Décadas*, séculos de *Arrogância* pessoal e civilizacional) fica quebrado, em xeque, sob este golpe.³¹² A função cognitiva desempenhada pela morte (a falha

³¹⁰*Geneva's farthest skill*: a hipálage, combinada com a substituição metonímica do sujeito pela sua competência abstracta, enfatiza a dimensão obscura e impessoal desta ligação.

³¹¹“Your coming welds anew that strange Trinket of Life, which each of us wear and none of us own, and the phosphorescence of your's startles us for it's permanence.” (*Carta 438*, para Samuel Bowles. *Circa 1875*)

³¹²Há outras maneiras (e outras razões, como a luta - eterna e efêmera - do amor contra a fuga cega do tempo) de abordar o governo humano do tempo natural e lhe cominar outra coisa que medir a passagem (o entrópico *crescimento da escuridão*). Veja-se o que faz do relógio Paul Celan, amante rebelde em “*Estigma*” (“*Brandmal*”), poema misteriosamente próximo de F259/J287. O tiquetaque (*und und und...*) é simplesmente feito explodir num curto-circuito que brilha em raio e que vence a cegueira com a força polarizada dos olhos do poeta:

*Wir schliefen nicht mehr, denn wir lagen im Uhrwerk der Schwermut
und bogen die Zeiger wie Ruten,
und sie schnellten zurück und peitschen die Zeit bis aufs Blut,
und du redetest wachsenden Dämmer,
und zwölfmal sagte ich du zur Nacht deiner Worte,
und sie tat sich auf und blieb offen,
und ich legt ihr ein Aug in den Schoß und flocht dir das andre ins Haar
und schlang zwischen beide die Zündschnur, die offene Ader –
und ein junger Blitz schwamm heran.*

Paul Celan, “*Brandmal*”, de *Mohn und Gedächtnis*

*Já não dormíamos, porque estávamos deitados na engrenagem do relógio melancolia
e dobrávamos os indicadores como hastes,
e elas rapidamente encolheram e açoitaram o tempo até ele sangrar,
e tu dizias a escuridão crescente,
e doze vezes eu tratei por tu a noite das tuas palavras
e ela desdobrou-se e ficou aberta,
e eu pus um olho no seu ventre e entrelacei-te o outro nos cabelos*

do sistema que se torna revelação) é apropriada pela poesia enquanto tarefa de reconstrução figurativa deste duplo fracasso (intencional e tecnológico) a partir da combinação da reificação do homem em relógio com o desmembramento do mecanismo-relógio em sucata metonímica, na qual o tempo da mensuração tecnológica (os *Algarismos*, os *Decimais*, o *Pêndulo*, os *ponteiros*...) e da interioridade (das reações de *espanto* e de *sofrimento*) ficam cotos inservíveis, irrecuperáveis à sinergia vital (eficaz) do funcionamento (uma vez que a *marioneta pende inerte*, não voltará a *esticar-se* nem a *dobrar-se*).³¹³ Na montra do poema (predisposta transparentemente por um *Negociante indiferentemente* profissional) jazem espalhados lado a lado os *Algarismos* do *Mostrador*, que num último espasmo *doloroso* de *espanto* (afinal há *Surprise!*) se arrancam dos *Decimais* (suporte gráfico das *Horas* no círculo dodecagramático do *Mostrador*): o *Pêndulo* gelado numa imobilidade silenciosa de *neve* (magnífica figura da dissolução do ritmo vital); os *ponteiros Dourados* sobrepostos no grau zero dum *Meio-dia* irreversível,³¹⁴ dos quais se desprende sardónico o *Não* triunfante - a personificação do significado último da corrida do tempo (os *Segundos esguios*) enquanto

*e amarrei entre as duas a mecha, a veia aberta –
e um raio jovem nadou até lá.*

Sobre Paul Celan tradutor de Dickinson (não de F259/J287), cf. BEHNKE 1998.

³¹³O *relógio da lareira* não era para Dickinson um relógio qualquer, mas “*aquele relógio*”, como documenta de forma extremamente significativa uma carta de 1853 à amiga e futura cunhada Susan Gilbert, na qual a comparação entre dois relógios elaborada em F259/J287 (na base do movimento cruzado da reificação do homem em mecanismo e da personificação do relógio em ser vivo operada pelo poeta, que “tenta” “teach it a few of the proprieties of life”) é antecipada numa vertente (amorosa) e com resultados (de positiva reconciliação) diferentes, em termos muito próximos: “Oh it has been so still, since when you went away, nothing but just the ticking of the two ceaseless clocks - swiftly the «Little mystic one, no human eye hath seen,» but slowly and solemnly the tall clock upon the mantel - you remember *that* clock, Susie. It has the oddest way of striking twelve in the morning, and six in the afternoon, just as soon as you come. I am trying to teach it a few of the proprieties of life, now you are gone away, and the poor thing does indeed seem quite obedient, and goes slowly eno’, but as soon as you’re back again, Susie, it will be the same graceless one it ever used to be, and only gallop with accelerated speed, to make up for resting now.” (*Carta 103*, para Susan Gilbert Dickinson. Março de 1853) Lamentando a ausência da amiga, uma Dickinson ainda muito jovem e otimista descreve na carta como o vazio de uma vida reduzida à espera acentua o desajuste entre o tempo do coração e o tempo da natureza, exigindo a manipulação da inércia do tempo cósmico para o adaptar às exigências interiores. Na certeza da reunião com a amiga a carta afirma o sucesso desta pretensão humana de governar o tempo físico: o conflito entre as dimensões temporais interior e exterior é resolvido pela capacidade do relógio místico do coração (“the «Little mystic one, no human eye hath seen»”) de humanizar o relógio físico (“the poor thing does indeed seem quite obedient”) e de lhe impor a própria unidade de medida (“and goes slowly eno’ ”). A experiência da morte levará a poeta a reavaliar o próprio poder de *ensinar a vida ao objecto* e a *obediência* por parte dele: em F259/J287, o *Relógio humano pára* (deixa de ser *ceaseless*), e o dispositivo de medida por ele imposto ao relógio mecânico cai em pedaços, revelando-se ilusão de domínio construída em *décadas de arrogância* racional (mesmo que o ‘objeto material’ relógio não pare, continue *sem fim*, com a sua “oddest way of striking twelve in the morning”).

³¹⁴Que se torna *meia-noite* na face *atada* que cedeu à *chamada* e *estabeleceu a ligação* com a Alteridade: (*Das Andre; alles was nicht er ist*): *Entscheidung fällt. Die Bindung stellt sich her./ Er weiß, der Anruf überwog das Weigern./ Doch sein Gesicht, wie mit gedeckten Zeigern,/ hat Mitternacht: Gebunden ist auch er.* (Rainer Maria Rilke, “Der Magier”, “O mago”) (*O outro; tudo aquilo que não é ele*): *Decisão é tomada. A ligação estabelecida./ Ele sabe, a chamada prevaleceu sobre a recusa./ A sua face, porém, como com ponteiros sobrepostos,/ indica meia-noite: ele também está ligado.* (m.tr.)

negação entrópica da ordem, da vida, da diferença. A personificação do *Não que acena* (*nodding No*) e que surge dos *ponteiros* sobrepostos na hora do *Meio-dia Sem graus*, instancia a última figura em que o poema se fecha e se desencobre: a correspondência fonética e morfemática (de desinência) da dupla ‘metafísica’ de F259/J287, “*Degreeless noon/ concernless No*”, condensa numa extraordinária compressão sonora-figural todo o conteúdo semântico da lírica. O *Não*, que substantiviza a negação entrópica como *força última* da temporalidade num fresco de grandioso nilismo *skhēmático*,³¹⁵ reflete-se duplicado no palíndromo *noon*, como começo e fim de si mesmo, núcleo implacável da privação (*less*) do poder tecnológico de mensuração (*Degreeless*) e do poder de pertinência-pertença subjectiva

³¹⁵ Apesar da oposta arquitectura figural, há uma singular afinidade desta lírica com o poema de Baudelaire “L’horloge”, publicado na segunda edição de *Les Fleurs du mal* em 1861, o mesmo ano da composição de F259/J287. Em Baudelaire o relógio é figura do tempo, poder *irreparável* que devora, destrói o homem, enquanto em Dickinson o relógio, na sua avaria *irreparável*, é figura da passividade e da impotência do homem perante esta força irresistível. Ao centro de ambos os poemas está, contudo, a mesma clássica visão *skhēmática* da ‘vitória do tempo’ (*jogador ávido/ Que ganha sem batota, a toda mão!*) como aniquilação do homem (*Todo o instante te devora um bocado da delícia*), como fracasso da tentativa de o governar, de se lhe se impor, de se resgatar dele. Assim o *frio – indiferente Não* dickinsoniano, em que o tempo *acena* (*nods*) alegoricamente dos *ponteiros Dourados* -, dos *Segundos esguios* tem uma directa correspondência na personificação baudelaireana do *deus sinistro, assustador, impassível, cujo dedo menaça*, enunciando o dever da memória como uma condenação:

*Horloge! dieu sinistre, effrayant, impassible,
Dont le doigt nous menace et nous dit: «Souviens-toi!
Les vibrantes Douleurs dans ton coeur plein d’effroi
Se planteront bientôt comme dans une cible,*

*Le plaisir vapoureux fuira vers l’horizon
Ainsi qu’une sylphide au fond de la coulisse ;
Chaque instant te dévore un morceau du délice
A chaque homme accordé pour toute sa saison.*

*Trois mille six cents fois par heure, la Seconde
Chuchote: Souviens-toi! – Rapide, avec sa voix
D’insecte, Maintenant dit : Je suis Autrefois,
Et j’ai pompé ta vie avec ma trompe immonde!*

*Remember! Souviens-toi, prodigue! Esto memor!
(Mon gosier de métal parle toutes les langues.)
Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues
Qu’il ne faut pas lâcher sans en extraire l’or!*

*Souviens-toi que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup! c’est la loi.
Le jour décroît; la nuit augmente, souviens-toi!
Le gouffre a toujours soif; la clepsydre se vide.*

*Tantôt sonnera l’heure où le divin Hasard,
Où l’auguste Vertu, ton épouse encor vierge,
Où le repentir même (oh! la dernière auberge!),
Où tout te dira : Meurs, vieux lâche! il est trop tard!»*

(*concernless*) *arrogantemente* (e ‘afinal’ em vão) reivindicados pelo homem em relação ao tempo.

§ 24 O ESPAÇO EM PAUSA

F1668/J1624 (1884) retoma, cerca de vinte anos depois (num jogo de reescrita que, como já realçado anteriormente, é hábito recorrente de Dickinson), a figura central de F558 (1863)/J391 (1862):

*A Visitor in Marl -
Who influences Flowers -
Till they are orderly as Busts -
And Elegant - as Glass -*

*Who visits in the Night -
And just before the Sun -
Concludes his glistening interview -
Caresses - and is gone –*

*But whom his fingers touched -
And where his feet have run -
And whatsoever Mouth he kissed -
Is as it had not been –*

No poema mais antigo, a antropomorfização do Tempo-Geada em assassino é mais circunstanciada do que em F1668/J1624, abandonando-se numa caracterização precisa e pormenorizada que especifica o agente no estereótipo de um *villain* de cariz gótico-decadentista (cf. VENDLER 2010: 255-257). O assassino em série é aqui um sedutor compulsivo, um Dom Juan diabolicamente fascinante, esteta imoral (um artista da morte) que visita as suas vítimas no segredo da noite para as seduzir e finalmente matar, orquestrando um jogo de *influência* que combina persuasão retórica (*entrevista cintilante: glistening interview*) e técnica amorosa (*visita, acaricia, toca os dedos, beija a boca*). O *Visitador em marga*³¹⁶ é um homem do mundo, um dandy que se apresenta numa candura de falsa inocência (a marga é a terra pisada pelos Diabos em *Paradise Lost*), que entretém e confunde com a sua *conversa brilhante*, para depois passar a um assalto sexual tão fulmíneo (*Acaricia – e é já partido -*) quanto letal: o seu *beijo* vampírico ‘gela’ as flores numa paralisia *elegante e composta*, na qual o não-ser-mais se desvenda como *nunca-ter-sido*. A morte é artista, porque o que ela produz é a ficcionalização do ente: quem foi, viveu e morreu, passa a ser tão imaginário quanto tudo aquilo que nunca foi (*É como se não houvesse havido: Is as it had not been –*: o

³¹⁶A associação da “marga” (rocha sedimentar constituída por calcário e argila, de cor cinzenta muito clara) à morte no léxico dickinsoniano volta na menção ao pai morto numa carta de 1875: “Father - in the Masked Bed - in the Marl House.” (*Carta 432*, para Mrs. J. G. Holland. Fim de Janeiro de 1875)

morto é elevado, esvaziado, a *Busto*, monumento, presença virtual - imóvel e *composto*, transparente e *Elegante* como *Vidro*).³¹⁷ Do ponto de vista da realidade física referenciada pela extensão espacial, não há diferença entre um morto e uma entidade ficcional: ambos são puramente virtuais, pendulares perdidos entre memória e imaginação, excluídos do círculo espacial da ‘*entrevista*’, do comércio *cor-responsivo* (numa carta a Higginson de Julho de 1874, escrita logo a seguir à morte do pai - falecido inesperadamente a 16 de junho -, Dickinson agradece ao seu ‘correspondente’ o envio de um poema que: “has assisted that Pause of Space which I call «Father»”). A ordem ontológica do que é retrospectivo não é a realidade, mas a ‘dis-posição’ artificial (ficcional, artística, subjectiva) adquirida pelo *espaço em pausa* no seu “vir a faltar” à presença do vivente. A morte produz uma ‘vitificação’ dos ausentes (eles são parados e transparentes como vidro, porque não constituem mais uma ‘opaca’, perceptível, ocupação do espaço e não dispõem da faculdade de determinar a própria deslocação nas mentes dos que ficam), a sua expulsão para o *clã de plumas* (na inconsistência de uma pura existência mental): *Até serem ordenados como Bustos-/ e Elegantes - como Vidro -*, ou como figuras de *Marfim*.

Expulsos não apenas da vida, mas também do ‘mundo real’, enquanto expulsos não do tempo (em que eles se mantêm, habitando o passado e o presente da memória alheia), mas do espaço, os falecidos virtualizam a própria ‘passada’ pertença espacial à aparência, dispondo-

³¹⁷Em *Death is the supple Suitor* - F1470/J1445 (1878) a caracterização da morte como sedutor diabólico é mitigada (mantendo porém a substância antropomórfica da sua actuação como fatal assédio amoroso-sexual) na figura do *Pretendente acomodaticio*, capaz de esperar e de aceitar com paciência as recusas na flexibilidade assegurada pela confiança na vitória final – uma fuga para o ignoto de uma *tribo de companheiros reservados* (mudos e impenetráveis) como *plumas*. Uma variante nos manuscritos recupera o motivo da ‘petrificação’ do vivente, como efeito da tomada de posse final por parte do *Pretendente*, que *leva em triunfo* a sua presa/noiva *a núpcias incógnitas/ e a Parentescos responsivos/ Como Porcelana* (a *Cortejos impassíveis/Como Porcelana*):

Death is the supple Suitor
That wins at last -
It is a stealthy Wooing
Conducted first
By pallid innuendoes
And dim approach
But brave at last with Bugles
And a bisected Coach
It bears away in triumph
To Troth unknown
And Kinsmen as divulgeless
As Clans of Down –

Cf. FRANKLIN 1998: 1287-8, para as três variantes dos versos 11-12 nos manuscritos:

And Kinsmen as divulgeless/ As throngs of Down – (versão adoptada por Johnson)
And Pageants as impassive/ As Porcelain
And Kindred as responsive/ As Porcelain

se entre nós como retratos *pendurados na Parede* -, *Belos e fictícios* como obras de arte, diz um poema escrito provavelmente pouco antes de F558/J391, extraordinária “Galeria dos mortos”:

*Those fair - fictitious People -
The Women - plucked away
From our familiar Lifetime -
The Men of Ivory -*

*Those Boys and Girls, in Canvas -
Who stay upon the Wall
In Everlasting Keepsake -
Can anybody tell?*

*We trust - in places perfecter -
Inheriting Delight
Beyond our faint Conjecture -
Our dizzy Estimate -*

*Remembering ourselves, we trust -
Yet Blessed - than we -
Through Knowing - where we only hope -
Receiving - where we - pray -*

*Of Expectation - also –
Anticipating us
With transport, that would be a pain
Except for Holiness -*

*Esteeming us - as Exile -
Themselves - admitted Home -
Through easy Miracle of Death –*

The Way ourselves, must come -

F369/J499 (1862)³¹⁸

³¹⁸*Fantásticos e fictícios* são literalmente os mortos também em F801/J981 (1864), poema de pouco posterior, que desenvolve uma variação subtilmente irónica (e pavorosamente onírica) da figura da distância e da beleza de quem perdeu a vida. Na lembrança dos que ‘ficam’, quem foi subtraído à *Observação*, à experiência directa e ‘cientificamente’ realista filtrada pelos sentidos, torna-se irreal e sedutor como um personagem dos contos de fadas, porque a contradição entre o seu desaparecimento corpóreo e a sua permanência na memória baralha as coordenadas espaço-temporais. *Abelha no festejo de Natal, chocalho de trenó* em pleno *Verão*, *Alvorada* na terra fabulosa de *Tombuctu*, o morto é um anacronismo e um anatopismo que deformam a nossa percepção do espaço e do tempo, fundindo o que é suposto ficar separado (o *Verão* que se mistura com o *Inverno*) e dilatando à distância incomensurável a instantaneidade (*Mais distante num instante* do que a geografia puramente fantástica do exótico arquétipo, cuja existência se tornou puro mito).

<i>As Sleigh Bells seem* in Summer</i>	*sound
<i>Or Bees, at Christmas show -</i>	
<i>So fairy* - so fictitious -</i>	*foreign
<i>The individuals do</i>	
<i>Repealed from Observation -</i>	
<i>A Party that* we knew -</i>	*whom
<i>More distant in an instant</i>	
<i>Than Dawn in* Timbuctoo –</i>	*on

Os mortos, *arrancados* (como flores: *plucked away*) ao *tempo familiar da nossa vida* (ao tempo ancorado à realidade da referência espacial), elevam-se no mausoléu da memória dos vivos (*Everlasting Keepsake*) como simulacros de beleza irreal, tão *mais abençoados* do que nós, destacam-se como ‘ícones’³¹⁹ de *lugares de Deleite*, de mundos fabulosos, situados *além da nossa Conjectura*, de todas as *nossas* possibilidades de *remota Avaliação*. Todavia, pela perfeição da sua plenitude (de um *receber e saber* que transcendem a perene condição de falta que afecta os seres vivos), eles triunfam sobre a nossa desconfiança (*Nós confiamos: We trust*). Os imperscrutáveis paradeiros dos *Homens de marfim* impõem-se assim à nossa crença (aquela mistura de *esperança e oração* – *hope and pray* - que constitui a *Expectação*) com a *fácil* (*easy*, ou *gentle* - como formula uma variante), milagrosa naturalidade do *estar em Casa*, o paradeiro mais perfeito e mais autêntico (de maior confiança) que pode haver. O efeito retrospectivo de saudosa ficcionalização tem, na força dolorosa do desejo (um *transporte, que seria um sofrimento*), um poder prospectivo de elevação, de mitificação, que destitui o presente (na banalidade da sua *familiaridade*) a *Exílio*, que degrada a presença a subtracção; na *comemoração* (*remembering*) feita *Antecipação*, o que é actual torna-se ‘menos’ do que o passado e o futuro, torna-se exclusionário da ausência triunfante como plenitude. O *Milagre da Morte* reside em ela revirar todas as coordenadas da plausibilidade, daquela *confiança* que circunscreve o real, para instituir a ficcionalização (na qual se traz o passado para o presente) na superior realidade do futuro (objecto de um *Saber* que o presente não possui, havendo nele e para ele só *Esperança e oração*). Aberto pela luz milagrosa da *Morte*, o *caminho* que o presente *deve percorrer* (*must come*) é o de saída de si (do *Exílio* da presença), rumo à *Casa* que é a ausência,³²⁰ *Casa* nunca conhecida (de que não é dada experiência), contemplada na ficcionalização de um passado que torna a memória uma antecipação de futuro.³²¹

A ideia é exprimida também numa carta a T.W. Higginson: “«Seen of Angels» scarcely my responsibility. It is difficult not to be fictitious in so fair a place, but test’s severe repairs are permitted all.” (*Carta 438*. Junho de 1869)

³¹⁹*Portraits are to daily faces/ As an Evening West,/ To a fine - pedantic sunshine -/ In a satin Vest!* (F174/J170 [1860]).

³²⁰*Casa* só encontrada como um *além*, que não pode ser interpretado no sentido edificante da tradição religiosa, dum Céu descrito como Casa do Pai, mas unicamente como adesão à manifestação do mistério, de Graça, de beleza, que é a vida (cf., *infra*, o Capítulo VIII). Irredutível a qualquer escatologia ortodoxamente cristã, Dickinson alerta noutro poema contra estas simplificações, proclamando com blasfemo desaforo de *não gostar do Paraíso* e declarando explicitamente que *nunca se sentiu em Casa Aqui em baixo*, por isso também *nos Belos Céus não vai sentir-se em Casa: I never felt at Home - Below -/ And in the Handsome Skies/ I shall not feel at Home - I know -/ I dont like Paradise* - (F437/J413 [1862]).

³²¹A confiança dos vivos em serem lembrados e esperados pelos seres lendários que partiram, torna-se crónica onírica na primeira pessoa (na perspectiva, tão frequente em Dickinson, de uma paradoxal retrospecção/prospecção

póstuma) num poema escrito presumivelmente no mesmo ano: /.../ *And so, I thought the other way,/ How just this time, some perfect year -/ Themselves, should come to me - ('Twas just this time, last year, I died.* - F344/J445 [1862])

VII. CAPÍTULO SUPÉRFLUOS

Um dos medos primários associados à morte é de natureza moral, surgindo da tão irracional quanto irreprimível tendência a interpretá-la como uma sentença axiológica sobre a nossa irrelevância como indivíduos, como uma atestação do facto de que somos *supérfluos* na economia do universo: se *Hora ruit, tempus fluit*,³²² os seres temporais serão, de nome e de facto, os *super-fluentes*, os que passam por cima sem deixar rasto (trans-bordam, es-correm, deslocam-se à superfície, sem terem acesso à sub-stância do ser)? Quem morre receia *cair* no *anonimato* da perda da individualidade pavorosamente implicada pelo poder ‘indiferenciador’ da *abundância*, que expelle o ex-cesso (o que *cai* para fora) à insignificância de não ser necessário.

§ 25 AQUILO QUE PASSA E AQUILO QUE FICA: SUPÉRFLUOS E INTEMPORAL

Nenhuma resposta é dada ao homem que olha para o tempo cósmico e interroga a sua duplicidade insolúvel entre *supér-fluo* (aquilo que, por passar, aparece *a mais*: o presente é um *a mais incessantemente cessante*, *superado*, substituído, pelo que se segue. É desgaste *skhēmático*, entrópica corrosão) e *in-temporal* (*date-less*: aquilo que, por ficar, parece ser essencial: o permanecer além da passagem, como o inapagável aparecer do *céu – sky* -, que manifesta, por contraste, o desaparecer do que passa;³²³ como o inelutável retorno do Sol após cada eclipse nocturno: a conversão da sequência sucessória em fatalidade de repetitividade cíclica por parte da duração):

Rests at Night
The Sun from shining,
Nature - and some Men -
Rest at Noon - some Men -
While Nature
And the Sun - go on -

F490 (1862)/J714 (1863)

³²² Como soa o ditado popular ‘imortalizado’ como própria divisa por H. Grotius: *A hora foge, o tempo passa*.

³²³ Cf. *infra* F342/J282.

Natureza e Sol continuam,³²⁴ enquanto os homens ‘param’, não voltam a levantar-se da pausa (para eles perpétua)³²⁵ do *descanso*. Na economia da permanência da natureza, o fim desdramatiza-se em ocorrência *cíclica* que afecta os *noteless* (os *alguns*, sem nome: *some Men*, todos dispensáveis)³²⁶ e deixa indemne o *dateless*, implicando aparentemente uma hierarquia de valor insuportável para a autocompreensão do homem que vê a sua pretensão ‘espíritual’ de ‘transcender’ a Natureza³²⁷ desmentida pela própria insignificância perante aquilo que fica. Vendo-se *noteless*, *não digno de nota*, o homem debate-se na angústia de encontrar uma forma de ‘escapar’ a esta ‘fuga’ ou ex-pulsão permanente, de arranjar maneira de não parar (de *continuar*), parando (deitar-se, *lie*) na permanência (*dateless*) do que é necessário (e nos torna tais).

³²⁴A lapalissada (constatação trivial do óbvio fenoménico), que em Dickinson ascende a consideração metafísica, é ironicamente deflacionada a indicador sócio-cultural de (mau) gosto em Oscar Wilde (em paródica rota de colisão com o estereótipo romântico da ‘exploração’ estética da natureza): “Nobody of any real culture, for instance, ever talks nowadays about the beauty of sunset. Sunsets are quite old fashioned. To admire them is a distinct sign of provincialism of temperament. Upon the other hand *they go on*” (*The Decay of Lying*). Contudo, se o gesto distintivo do snobismo estético é a denúncia do lado kitsch do sublime, é na programática valorização desta interdependência que se destaca o snob de segundo grau. Em *Sodoma e Gomorra*, Proust parodia a paródia de Wilde nas palavras de Madame de Cambremer: “- Du reste, continua Mme de Cambremer, j’ai horreur des couchers de soleil, c’est romantique, c’est opéra. /.../ - Mais, lui dis-je, sentant que la seule manière de réhabiliter Poussin aux yeux de Mme de Cambremer c’était d’apprendre à celle-ci qu’il était redevenu à la mode, M. Degas assure qu’il ne connaît rien de plus beau que les Poussin de Chantilly.” Se a beleza se reduz a uma questão de moda, o ‘enjeu’ do artista é legiferar sobre a moda, ser “arbitrer elegantiarum” (como ensinado pela figura tutelar dos snobs, o romano Petrónio). À luz disto não será inteiramente ‘supérfluo’ lembrar que os “Sunsets” resultam desde muito cedo “quite old fashioned”, se já Séneca relata numa carta a Lucílio que um certo Iulius Montanus era gozado por todos por encher os seus poemas de sóis a levantar-se e a pôr-se. (“Ortus et occasus libentissime inserebat”) (*Epistulae morales ad Lucilium*, 122, 11-13).

³²⁵Os versos de Dickinson soam como uma variação duma passagem do celeberrimo “Carmen 5” de Catulo:

*Soles occidere et redire possunt:
nobis cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda.*

Os sois podem pôr-se e voltar a surgir:/ uma vez que a nossa curta luz se seja posta,/ nós tems que dormir uma única noite perpétua.

³²⁶Cf. cf. F342/J282, sobre o qual voltaremos:

*How noteless Men, and Pleiads, stand,
Until a sudden sky
Reveals the fact that One is rapt
Forever from the Eye -*

<i>The worthlessness* of Earthly things</i>	<i>*emptiness</i>
<i>The Ditty* is that Nature Sings -</i>	<i>*Sermon</i>
<i>And then - enforces their delight</i>	
<i>Till Synods are* inordinate -</i>	<i>*Till Zion is</i>

F1400/J1373 (1876)

Este medo ancestral era combatido pelos gregos a golpes de *Kleos* (a transmissão do nome, da *Fama*: a perpetuação da honra - *timè* - do nome, para além da morte do indivíduo). Ganhar o “brilho” da *aretê* (*Excellence*) era a única possibilidade dada ao herói homérico para escapar à sentença de apagamento total emitida pela morte.³²⁸ A partir da revolucionária afirmação (pitagórica e) socrática da imortalidade da alma (radicalizada na religião cristã como promessa escatológica de ressurreição da carne) o papel compensatório da fama terrena fica relativizado, em prol duma *excelência* focada nos valores da virtude moral e da fé religiosa: de Sócrates ao cristianismo resgatar a própria imortalidade significa virar as costas ao tempo terreno, deixar de olhar *Para trás – para o Tempo* (*Back - toward Time -*) para olhar *Para a frente – para o Deus dele* (*forward - Toward the God of him*), merecer a salvação, sendo eticamente virtuoso e tendo fé. Nesta perspectiva, o medo da dissolução como indivíduo (o tornar-se supérfluo na economia do universo) encontra resposta e alívio na eficácia escatológica da Graça, que abre ao homem iluminado pela Fé as portas da vida eterna. Contudo, o medo da morte é um dado antropológico resistente a qualquer racionalização e espiritualização, que volta sempre a infiltrar com a sombra da dúvida a luz das respostas abraçadas. Assim como na tradição clássica o valor civilizacional da fama é sempre de novo questionado na perspectiva existencial do indivíduo (como no celeberrimo diálogo entre a *psykhé* de Aquiles e Ulisses, descido ao reino dos mortos para interrogar Tirésias, no L.XI da *Odisseia*),³²⁹ a esperança cristã na felicidade eterna dos justos é aquela *coisa com penas* (*Ave*, anjo, mensageiro de Deus) que vem poisar no coração para sempre de

³²⁸Na *Iliada* e na *Odisseia*, o *kleos* (substantivo que pertence ao mesmo campo lexical de *klyo* “aquilo que os outros ouvem dizer ao teu respeito”) é indicado como telos último da vida do herói. “A fama que não declina” (exactamente como o *Sol* do poema dickinsoniano) é a única forma de imortalidade concedida ao homem homérico, ainda desprovido de qualquer esperança de imortalidade pessoal (que só se afirma religiosamente a partir do orfismo dos mistérios eleusinos e, filosoficamente, com o pitagorismo e Sócrates) e é adquirida graças à *aretê*, o “brilho” da “virtude”, enquanto máxima valentia na acção humana em geral e no exercício de uma actividade em particular. Nesta qualidade essencial para o ideal grego da *kalokagathia*, o específico sentido moral (a disposição do homem para o bem) associa-se, ficando dele distinto, do sentido mais geral de capacidade de alguém de ser muito bom em fazer algo, enquanto realização perfeita da própria natureza.

³²⁹Aquiles, o herói por antonomásia do *kleos*, réplica a Ulisses que a glória da *aristia* (de ser o primeiro, o melhor) não é nada perante a desgraça irremediável de ser um *desaparecido*: “Ó filho de Peleu, Aquiles, o mais poderoso dos Aqueus,/ vim por a causa de Tirésias, para que me sugere/ como chegar à rochosa Ítaca./ Pois ainda não me aproximei da Acaia, nem pus os pés/ sobre minha terra, mas sim sofri sempre a desgraça./ Feliz és tu, pelo contrário, Aquiles,/ mais de todo o homem que veio e de todo o homem que virá,/ porque quando eras vivo, nós os Argivos honrávamos-te/ como aos deuses, enquanto agora, desde que estás aqui,/ dominas poderoso sobre os mortos. Por isto, Aquiles, não sejas aflito por estar morto.”/ Assim falei, ao que ele de imediato replicou dizendo:/ “Não me consoles da morte, illustre Ulisses!/ Preferiria ser um lavrador, que trabalha a dia por conta de outro,/ para um agricultor pobre, de pequenas posses,/ do que ter domínio sobre todos os mortos, os desaparecidos.” (*Odisseia* XI, 478-491)

novo levantar o voo e o abandonar.³³⁰ Mais do que alternativos, Fé e desespero são coexistentes na hesitação do coração face à morte.

*Superfluous were the Sun
When Excellence be dead
He were superfluous every Day
For every Day be said*

*That syllable whose Faith
Just saves it from Despair
And whose "I'll meet You" hesitates
If Love inquire "Where"?*

*Opon His dateless Fame
Our Periods may lie
As Stars that drop anonymous
From an abundant sky.*

F1013/J999 (1865)

Num jogo de extraordinária complexidade semântica e retórica, F1013/J999 faz conflamar as visões homérica e cristã de imortalidade (fama terrena assegurada pela *aretê* vs. vida eterna doada pela Graça divina)³³¹ em volta da pergunta sobre a super-fluidade de todo o

³³⁰“Hope” is the thing with feathers -
That perches in the soul -
And sings the tune without the words -
And never stops - at all -

And sweetest - in the Gale - is heard -
And sore must be the storm -
That could abash the little Bird
That kept so many warm -

I've heard it in the chilliest land -
And on the strangest Sea -
Yet - never - in Extremity,
It asked a crumb - of me.

F314 (1862)/J254 (1861)

³³¹É interessante observar que numa obra historicamente longínqua do horizonte cultural de Dickinson e dela certamente desconhecida, o “Triumphus Temporis” (dos *Trionfi*) de Giovanni Petrarca, o tema tradicional da vitória do tempo sobre a fama terrena é elaborado em torno da figura do sol, que contempla com *inveja* a fama dos grandes homens, comparando-a à própria superior excelência: *se fama mortal morendo cresce,/ che spegner si devea in breve, veggio/ nostra eccellenzia al fine; onde m'incresce (se fama mortal morrendo cresce,/ que devia apagar-se em curto prazo de tempo, vejo/ a nossa excelência chegada ao fim; o que é para mim desgosto)*. Nesta competição entre fama, excelência, dos homens e do sol, quem ganha, para Petrarca, é inevitavelmente o *grande planeta* (sic), símbolo da corrida do tempo: *Tutto vince e ritoglie il Tempo avaro;/ chiamasi Fama, et è morir secondo;/ né più che contra 'l primo è alcun riparo./ Così 'l Tempo triunfa i nomi e 'l mondo (Tudo vence e tira o Tempo avarento;/ chama-se Fama, e é um segundo morrer;/ que não é abrigo algum contra o primeiro./ Assim o Tempo triunfa sobre os nomes e o mundo.)* Numa perspectiva que reformula em chave de imagética clássica (o carro do Sol, os heróis do Xanto e do Tibre) uma visão tenebrosamente medieval

ser temporal, num jogo de aparente mútuo reforço que degenera em mútua deslegitimação: tanto a promessa cristã de imortalidade, como a grega, desmoronam na sua paralela inadequação, na visão elegíaca da majestosa e inelutável supremacia cósmica do fim.³³² O código cristão no qual o poema inscreve o seu discurso (a promessa da Fé salva da morte e do desespero perante ela) é ‘infiltrado’ semanticamente, graças a uma escolha lexical tão discreta quanto precisa e ‘silepticamente’ relevante, por um hipotexto grego (a imortalidade, enquanto *fama que não declina* - *dateless Fame* -³³³ é fruto da *aretê* – aqui traduzida pelo inglês *Excellence* -)³³⁴ que, pluralizando a noção de imortalidade evocada pela lírica, a põe radicalmente em questão.

Um único Sol - de *renome*³³⁵ tão antigo que não pode ser ‘periodizado’ (é anacrónico, *intemporal: dateless*³³⁶), e que, todavia, é possivelmente *supérfluo* – e umas estrelas

da nulidade da vida terrena (inspirada directamente pelo *Vanitas vanitatum* do *Eclesiastes*), o poeta considera como *todas as nossas glórias ao sol de neve* (*ogni nostra gloria al sol di neve*) ficam dissolvidas, e alerta sobre o erro de apoiar o coração em fugazes coisas temporais, em vez que na lição intemporal do sol:

*Allor tenn'io il viver nostro a vile
per la mirabil sua velocitate
vie più che inanzi nol tenea gentile;
e parvemi terribil vanitate
fermare in cose il cor che 'l Tempo preme,
che, mentre più le stringi, son passate.
Però chi di suo stato cura o teme,
proveggia ben, mentr'è l'arbitrio intero,
fondare in loco stabile sua speme /.../.
Volgerà il sol non pure anni ma lustr
e secoli, vittor d'ogni cerebro,
e vedrà il vaneggiar di questi illustri.*

³³²“Those of that renown personally precious, harrow like a Sunset, proved but not obtained -“(Carta 353, para T.W.Higginson. Outubro de 1870).

³³³*Fame's Boys and Girls, who never die/ And are too seldom born* - F892/J1066 (1865).

³³⁴A ligação de Dickinson a esta linhagem grega, clássica, da ideia de imortalidade como Fama enraizada na grandeza espiritual (de que a consciência é primeiro juiz, mais certo do que a ‘opinião do mundo’) é assumida em F481/J713, poema de pouco anterior, variação de cariz mais univocamente moral do núcleo apotegmático central de F1013/J999 (a Fama sem excelência torna-se *supérflua*):

*Fame of Myself, to justify,
All other Plaudit be
Superfluous - An Incense
Beyond Necessity -*

*Fame of Myself to lack - Although
My Name be else supreme -
This were an Honor honorless -
A futile Diadem -*

F481 (1862)/J713 (1863)

³³⁵*Upon His dateless Fame*. O poema requer uma leitura radicalmente diferente (e menos dolorosamente niilista) daquela aqui proposta se o *His* atributivo do *Renome intemporal* referir (como sugerido por alguns intérpretes) o

demasiado *abundantes* para não ficarem *anónimas*, resplandecem lado ao lado no céu dividido entre dia e noite, do poema. A noite (a morte) é, afinal, a derrota do dia (da vida)? É o tornar-se supérfluo do Sol no brilho abundante e misterioso no seu não ter nome (ao qual somos incapazes de atribuir a *sílaba* diurna que identifica) que a Noite desvenda no céu? Ou será ela (no coruscar de uma possibilidade que ilumina por um instante as trevas) só uma parte do dia, uma manifestação diferente do poder do Sol (da vida), que não nega a sua luz, mas nela se *apoia* (se afinal as estrelas, *caindo*, se *apoiam* na majestade intemporal do Sol³³⁷)? A resposta dada pelo poema é tão ambígua (*hesitante*) que só pode ser lida como reiteração da pergunta, expressão da intuição profunda que deveras ela só pode ser res-posta por, de-posta (*lie*) sobre, outra pergunta, outro *inquérito*: “Will I?” “Where?”, por sua vez dilacerado entre o *Desespero* e a *Fé*, a *hesitação* e o *Amor*³³⁸ (o mesmo interrogativo muda de pele mas não de substância, num jogo dialéctico de tão relevante carga dramática que a substância emocional e moral da pergunta se ergue personificada, os estados afectivos e

Amor do verso anterior (sentimento mais poderoso do que o tempo, sobre o qual podemos *deitar* as nossas vidas). Trata-se de uma possibilidade gramatical, que todavia, a meu ver, faz menos sentido do ponto de vista poético.

³³⁶O termo *Dateless* aparece só em mais duas líricas de Dickinson, numa singular polarização da atribuição entre o mais quotidiano (e acessível nível da vida orgânica, a *Bee*) e o mais abstractamente metafísico (o mistério teológico da Trindade). No poema-advinha *It's like the Light* (F302 [1862]/J297 [1861]) *dateless* é atributo do misterioso sujeito da cadeia de comparações que constituem o texto (*It's like the Bee -/ A dateless - Melody -*), enquanto em F743/J721 (1863) (*Behind Me - dips Eternity -*) qualifica *Himself - His Dateless Dynasty -*. No Soneto XXX de Shakespeare, *dateless* é (em significativa simetria de oposição a esta lírica) a noite da morte na qual desaparecem os vivos: *For precious friends hid in death's dateless night*.

³³⁷Precisamente como em F717/J694 (1863) os homens (estes frágeis contentores de mistério) morrem para entrar na eternidade: *Till these faint Tabernacles drop/ In full Eternity -*.

³³⁸A reiteração, demasiado insistida para ser serena certeza, do já lido F369/J499 (1862) (*We trust - in places perfecter -/.../ Remembering ourselves, we trust -/.../Through Knowing - where we only hope -/ Receiving - where we - pray -/.../ The Way ourself, must come -*) da *confiança* sobre a existência dum paradeiro dos mortos (*places perfecter*) antecipa esta tensão convulsa duma *esperança* que luta permanentemente para a afirmação dum *must*, que é a única amarra contra a queda no abismo do desespero.

axiológicos que a determinam tornados agentes que dominam a cena: *Excelência*³³⁹ - que pode morrer -, *Fé* - que *salva* e que promete, mas depois *hesita*³⁴⁰ -, *Amor* - que *investiga*).

Trabalhando de forma radicalmente inovadora um arquétipo literário e religioso (a alternância entre dia e noite, o contraste entre sol e estrelas, como expressão metafórica da polarização vida e morte), o poema *coloca-se*³⁴¹ sobre a sua *Fama perpétua* (a sua força de irradiação *intemporal*) como enunciação breve (*período* circunscrito, eventualmente sujeito ao desaparecimento, à *queda* no anonimato) da ambiguidade insolúvel da ideia da morte entre desespero e esperança, dúvida e afirmação.

A instabilidade duma visão que não sabe interpretar-se a si mesma, que não se deixa fixar numa palavra inteligível (o poema é só *sílaba*, só parte inacabada – e evocada, não enunciada directamente - de um discurso completo; é só *período*, secção temporal que se dissolve no continuum da permanência anacrónica da própria origem, como as estrelas se dissipam no céu), exprime-se formalmente na tensão entre a fragmentação determinada pela irregularidade métrica (na alternância de jambos e troqueus, ocasionalmente expandidos em

³³⁹ Como já realçado, a escolha do termo *Excellence* tem uma precisa razão semântica, reenviando ‘hipertextualmente’ ao universo de discurso grego e exprimindo a adesão de Dickinson à ideia que a grandeza humana (um valor tão inestimável que torna inconcebível a possibilidade da sua aniquilação na morte, cf. F568 (1863)/J560 (1862): *I could not deem these Planetary forces/ Annulled* -) não é só moral mas mais amplamente espiritual (capacidade de criação artística e científica, heroísmo, excepcional perfil histórico. Cf. F52/J147, F146/J148, F480/J759, F568/J560, F600/J312, F968/J868). A designação metonímica da alma através deste seu atributo é porém também funcional a uma clara estratégia retórica, tendo o duplo efeito de reforçar o cariz prosopopéico da discussão entre estados da alma travada na segunda quadra e de enriquecer a complexidade imagética do poema, porque a palavra *Excellence* inclui o valor semântico de ‘esplendor’ (como indicado no WEBSTER: “Excellence: 1.Splendor; brilliance; esteem. 2.Quality; worthiness; superior status; [word play on «quality» as a trait] characteristic.”). Com a morte do *Esplendor* espiritual do homem (uma *força Planetária*), a *força Planetaria* do esplendor do Sol tornar-se-ia supérflua.

³⁴⁰ Na duplicação metaléptica da prosopopeia, que personifica a promessa da Fé personificada: *E cujo “Encontrar-te-ei” hesita* (*And whose “I’ll meet You” hesitates*).

³⁴¹ Qualquer tradução trai inevitavelmente a riqueza semântica do termo inglês *lie* que (como ilustrado pelo verbete de WEBSTER registado na conclusão da nota), inclui significados tão diferentes (e até contraditórios) como ser colocado e estar fundado, ser deposto e descansar, apoiar-se e afundar, residir e reclinar-se (até adquirir o sentido figurado de morrer). A ambiguidade intraduzível do lema é complicada pela homofonia com o verbo *lie*, mentir (numa desestabilização anfibológica da enunciação que interfere inevitavelmente - inquina-a - na leitura da última quadra). Afinal será apoio autêntico ou engano (*lie*) aquele dado por uma virtude tão traiçoeira, aos olhos de Dickinson, como a *fama*? (Cf. F112/J67, F260/J288, F389/J431, F481/J713, F788/J709, F1006/J935, F1009/J1009, F1205/J1193, F1256/J1232, F1291/J1240, F1498/J1458, F1597/J1658, F1700/J1660, F1702/J1659).

“1. Be located; be set; be positioned.
2. Rest; recline; be situated in a prone position; [fig.] die; pass away.
3. Intercept; interrupt; act as a barrier.
4. Reside; sleep; dwell in a low place.
5. Exist; be in the state of; remain in a condition of.
6. Appear; be found; be situated.
7. Bury; inter; put into a grave.
8. Phrase. “Lie down”: rest; recline; be situated in a prone position; [fig.] die; pass away.
9. Phrase. “Lie in wait”: Hide; be enshrouded; obscure oneself; prepare to ambush.
/.../. Deceive; pervaricate; speak untruthfully; make a false statement; bear false witness.”

dáctilos e anapestos) e a homogeneidade assonântica (/ai/) e das rimas (todas masculinas, com excepção do sétimo verso). O contraste reproduz a nível sonoro a tensão entre inquietude e confiança em que se debate a lírica, expondo a luta de *cada dia* da *Fé* contra o *Desespero*, o seu salvar os nossos dias, um após outro,³⁴² *um* de cada vez, sempre de novo,³⁴³ assim como a

³⁴²Para entender a força desta afirmação de Dickinson é necessário lembrar o contexto puritano da sua formação religiosa e cultural. POULET 1976: 14ss. reconstrói o papel peculiar que a Reforma atribui à fé para garantir ao homem o resgate da temporalidade ferida, “monstruosa”, própria da natureza caída no pecado original. Perdida a sua ligação ‘natural’ com o Criador, o homem da Reforma tem que reconquistar sempre de novo, instante após instante (na adesão sempre renovada à Graça redentora), uma condição de duração que não seja mera “destituição”(De-cadência: “Geworfenheit”) no desespero do nada (no sentido de insuprimível *angústia* que Heidegger dará à condição temporal, assumindo integralmente a própria identidade de cristão sem fé, cf. *SZ*, § 40: 184ss.). A descrição desenvolvida por Poulet do homem da Reforma reenvia directamente às figuras temporais deste poema de Dickinson (permanente condição de queda das estrelas-homens, seu sustento na perenidade do Sol-Deus graças ao a cada instante renovado acto de Fé): “dévorer d’inquiétude, torturé par la vue de son existence suspendue à un fil, voyant la terre où il habite «dessus des abîmes si profonds qu’elle pourrait renverser à chaque minute de temps (Calvin, *Opera*, éd Corp. Reform., t.XXXI, p.621)», l’être déchu ne se sent vivre que d’instant en instant et par miracle. /.../ Aussi, d’un côté, le justifié ne peut-il sentir son existence que comme celle d’un être qui de lui-même va tomber dans un abîme, si Dieu ne recommence dans l’instant d’après ce qu’il opère dans le moment d’avant. Et d’autre part, parce qu’il a foi en la validité de la promesse divine, et qu’il sait que cette promesse est fondée en l’éternité passée comme en l’éternité future, il sait que son destin n’a jamais changé, ne peut jamais changer, et que sa durée de rédimé est éternellement permanente. Ainsi, par un acte de confiance absolue que dans le moment même il accomplit, le juste sent se joindre ce moment particulier à son sort éternel. Quelque chose du *Cogito* cartésien apparaît déjà dans le *Credo* calviniste: Je crois, donc je suis.

Chaque moment de foi devient le fondement de toute l’existence:

Je me vois continuellement m’écouler: il ne se passe aucun moment que je ne me voie sur le point d’être englouti. Mais puisque Dieu soutient ses élus, en sorte qu’ils ne sont jamais submergés, je crois fermement que je demeurerai en dépit des orages innombrables (Calvin, *Ib.*, t.VIII, p.321).” (POULET 16-17)

Uma exemplar condensação poética desta consciência temporal encontra-se nos célebres versos de Andreas Gryphius, expoente maior do Barroco alemão:

*Mein sind die Jahre nicht, die mir die Zeit genommen;
mein sind die Jahre nicht, die etwa möchten kommen;
der Augenblick ist mein, und nehm ich den in Acht,
so ist der mein, der Jahr und Ewigkeit gemacht. -*

³⁴³Esta figura é mais amplamente, e linearmente, desenvolvida em F489 (1862)/J766 (1863), que coloca a subsistência do universo como tal (do *Firmamento*) sobre os ombros do homem de fé, novo Atlante que permanecerá *quando as colinas decaírem* (numa clara evocação do Mateus 17, 20 “E Jesus lhes disse: Por causa de vossa incredulidade; porque em verdade vos digo que, se tiverdes fé como um grão de mostarda, direis a este monte: Passa daqui para acolá, e há-de passar; e nada vos será impossível”) e que terá então de *mostrar o caminho ao Sol* para assegurar que o *Dia surja* e o *Firmamento não fracasse*.

*My Faith is larger than the Hills -
So when the Hills decay -
My Faith must take the Purple Wheel
To show the Sun the way -*

‘Tis first He steps upon the Vane -
And then - upon the Hill -
And then abroad the World He go
To do His Golden Will -*

**You see*

hesitação entre promessa secular e esperança escatológica de imortalidade (fama terrena contra vida eterna).

§ 26 A IMORTALIDADE ENTRE ESPERANÇA E ILUSÃO

A construção da primeira quadra, jogada no acoplamento do quiasmo sintáctico entre o primeiro e o terceiro verso (*O sol seria supérfluo /.../ Seria supérfluo todos os dias*) com a anadiplose do terceiro e quarto verso (*Seria supérfluo todos os dias/ Porque todos os dias é dita*), martela,³⁴⁴ na dupla dilogia, a irrefutabilidade do paradoxo da enunciação que abre a lírica. Por absurdo que possa parecer, é mesmo assim: podemos considerar dispensável a condição astronómica de haver dia sobre a terra: *supérfluo... supérfluo... cada Dia... cada Dia!* O paradoxo é apresentado com a programática assertividade e a indiferença às evidências empíricas próprias de um artigo de fé. A formulação hiperbólica da eventualidade auto-contraditória ilustra o princípio dogmático da subordinação das leis da física às certezas da doutrina, na afirmação de que afinal não é o Sol (apesar de todas as ‘provas’ em contrário) a condição de possibilidade mais profunda do dia do homem (da sua vida de cada dia). Se esta condição viesse a faltar, o Sol poderia continuar a levantar-se, mas o dia astronómico por ele instituído seria *supérfluo*, porque a nossa existência não viria a ser *salva* pela *única* força (*Just*) que a resgata do *Desespero* (da falta de sentido própria da natureza pós-lapsariana). Não o automatismo da nossa vida biológica (o nosso ser parte da natureza, na infalibilidade diária das suas leis), mas a capacidade sempre renovada de transcendê-lo pela *Ex-celência*, a

And if His Yellow feet should miss -
The Day would not arise -* **Bird*
The Flowers would slumber on their Stems -* **sleep opon*
No Bells have Paradise -

How dare I, therefore, stint a faith
On which so vast depends -
Lest Firmament should fail for me -* **Universe, Deity*
The Rivet in the Bands

Na perspectiva cristã (que subordina radicalmente o tempo natural ao tempo histórico), a experiência humana da permanência da Natureza na ciclicidade da *decadência* fenoménica é contradita pela visão apocalíptica do fim do mundo, sobre cujas ruínas se elevará a verdade eterna da Palavra de Deus: “Ora, naqueles dias, depois daquela aflição, o sol se escurecerá, e a lua não dará a sua luz. E as estrelas cairão do céu, e as forças que estão nos céus serão abaladas./.../ Passará o céu e a terra, mas as minhas palavras não passarão.” (*Marcos* 13, 24-25, 31). Na espera da Parousia (a coincidência do fim com o começo, assegurada pela vinda do Messias), a Fé do crente (*Rivet in the Bands*) mantém o tempo natural (de passagem e desgaste) ligado ao tempo escatológico da vigília orientada para a chegada do Reino dos Céus.

³⁴⁴ Ênfase intensificada pela construção catafórica do primeiro e quarto versos em que o adjectivo *Superfluous* adquire relevância absoluta ao afirmar a subordinação do tempo físico, exterior, à sua transfiguração interior na intencionalidade da abertura à transcendência (a *Excellence*).

Virtude da *Fé* que pronuncia o nome de Deus (monossilábico em Inglês)³⁴⁵ torna *cada dia* do homem sobre a terra digno de ser vivido (se a *Ex-celência* - a capacidade de ultrapassar a inerência das leis da física - *morre, morre* a razão de viver).

A segunda quadra vem problematizar a ênfase da profissão de fé que abre o poema. Atestando a imortalidade espiritual (da *Excelência* moral conferida pela salvação), e suavizando a morte física na premissa de um reencontro definitivo: “*encontrar-Te-ei*”, a *Fé* apoia-se num argumento axiológico (irrelevância do tempo astronómico perante o tempo transcendente da Graça), cuja reclamada auto-evidência não sai indemne do teste da experiência: no teatro da consciência, em que a *Fé* reivindica a primeira e última palavra, outras forças se levantam, reclamando ter qualquer coisa a dizer no drama que é a existência humana. Se a *Fé* proclama que a morte física é separação transitória em vista de um encontro de glória, pretendendo afastar o *Desespero*, o *Amor* não se apazigua tão facilmente e perante a perda não pode deixar de *questionar*, desconfiante de uma promessa de futuro (“*I’ll...*”) não vinculada a uma referência espacial que é para ele a única garantia da presença perdida.

O *Amor*, a força humana que, tal como formulado tão limpidamente nos versos de Virgílio lidos em *Períodos*, se agarra às *singularidades* (aos *singula*), às individualidades radicadas numa inerência espacial acolhida como presença, *capturado* pela promessa de fixação do presente (na ‘ilusão’ de resistir assim à *fuga irreparável do tempo*), descobre-se ferido de forma essencial pela morte: uma ausência que radicaliza o permanente eclipse

³⁴⁵ A resposta à adivinha implícita na elipse metonímica (Qual é a *silaba dita todos os dias que salva o dia?*) é simples: a qual outra sílaba poderia ser atribuída uma *Fé* que salva e cuja promessa de encontro é questionada com dolorosa angústia por um amor não confirmado pela visão terrena do ser amado? O objectivo da fórmula enigmática não é, com efeito, dificultar a interpretação, mas intensificar a sacralidade da menção de uma força mais poderosa do que o Sol (mais formidável da sua *dateless Fame*), que torna supérfluas as leis da natureza: a evocação de Deus pela sílaba do seu nome reenvia directamente ao teónimo bíblico de Deus, o Tetragrama (YHVH, latinizado em JHVH), não pronunciado pelos Judeus observantes (conformemente à proibição de Êxodo 20, 7).

Sobre a prática recorrente de Dickinson de espalhar os seus textos de adivinhas (ou mais radicalmente de construí-los em chave de enigma), cf. HECHT 1978 (11-12): “Riddles of identity, of voice, of definition abound in her work as almost a technique”. O autor realça persuasivamente como além dos exemplos ‘leves’ de aproveitamento lúdico, à *Mother Goose*, o recurso à estrutura textual da adivinha é determinado pela “religious seriousness” com a qual a poeta enfrenta a verdade, que só pode ser dita (e conhecida) de forma ‘*obliqua*’. A matriz bíblica desta atitude (de “awe” e humilde reconhecimento da inadequação humana) é amplamente documentada por Hecht, numa reconstrução que corrobora a leitura da *silaba* de F1013/J999 como nome de Deus.

Cf. também a carta às primas Norcross, em que é comentada a morte de George Eliot e a sua falta de “crença”, dom negado-lhe pela sua grandeza: “Now, my George Eliot. The gift of belief which her greatness denied her, I trust she receives in the childhood of her kingdom of heaven. As childhood is earth’s confiding time, perhaps having no childhood, she lost her way to the early trust, and no later came. Amazing human heart, a syllable can make to quake like jostled tree, what infinite for thee? ...” (*Carta 710*. Começo de 1881?) “I hesitate which word to take, as I can take but few and each must be the chiefest, but recall that Earth’s most graphic transaction is placed within a syllable, nay, even a gaze –” (*Carta 873*. Para Mrs. J.G.Holland, fim de 1883).

temporal da referência espacial na sua insanável divergência do presente (a inacessibilidade cognitiva da existência como presença), em irreversível expulsão espacial, aniquilação (virtualização à aparência *fictícia* de *Retratos pendurados numa parede*). Perante a morte, a pergunta de esperança do Amor (a única possibilidade de se salvar do Desespero) não será por isso “Quando?” mas “*Onde?*”: qual é a coordenada topológica (o lugar) em que a singularidade espacialmente aniquilada se restabelecerá na sua condição de referência acolhível extensionalmente (e não apenas interiormente, no solipsístico paradeiro do *Everlasting Keepsake* de quem fica) como presença, possibilitando o reencontro? *Onde* estão aqueles *lugares mais perfeitos* (*places perfecter*) em que os ausentes supostamente *Conhecem*, - *onde nós apenas esperamos e Recebem* – *onde nós - rezamos* -?³⁴⁶

Onde? A ambição da Fé de separar radicalmente o governo da temporalidade da garantia física da referência espacial (projectada como imortalidade num ‘além’ extensionalmente inconcebível, porque configurado como permanência anacrónica da eternidade) é posta em questão pelo obstinado apego do Amor à singularidade da existência, pela sua resistência à dissolução dela em fantasma meramente temporal. Se, como já visto, uma dinâmica essencial de reconciliação com o trauma do divórcio entre sucessão e duração e

³⁴⁶Será possível ouvir nesta revolta do *Amor* de F1013/J999 (para o qual, na ferida da perda, a *superfluidade do Sol* não é eventualidade remota, mas sim pavorosa angústia: sim, diz o Amor, o sol será a mais se quem amo estiver morto, *be dead*) um eco do grandioso desafio ao sol lançado pelo amor em “The Sun Rising” de John Donne? A subordinação do sol ao amor é anunciada de forma alegremente transgressiva no poema de Donne, que liquida como insulsa parafernália toda a legislação temporal estabelecida pelo astro: *Love, all alike, no season knows, nor clime,/ Nor hours, days, months, which are the rags of time*. O amante poderia eclipsar e apagar o esplendor do sol num piscar de olho (*Thy beams, so reverend and strong/ Why shouldst thou think?/ I could eclipse and cloud them with a wink*), a função própria do *Busy old fool, unruly Sun*, sendo aquecer a cama dos amantes, que se torna centro do universo, numa triunfante demissão da doutrina ptolemaica: *Shine here to us, and thou art everywhere;/ This bed thy centre is, these walls, thy sphere*.

A apóstrofe disfémica a um Sol destituído do seu poder régio, uma vez que o seu papel de regulamentação cronológica fica anulado, é a chave também de F1116/J950 (que se apresenta como uma subtil variação da figura central da josuana paragem do sol do já comentado F573/J1053, cf., *supra*, o Capítulo III). Perante a morte (que o amor sofre como *traição* por parte da *Vida*), quando a sequência astronómica do dia e da noite para alguém simplesmente *pára*, numa estase de mecanismo avariado (o *pôr do sol* encalha sobre a terra, se a *Vida*, infiel, abandonou a sua casa - os *Cottages* - e partiu para além, para o *Oeste* da *Manhã* eterna), é inevitável pensar que este relógio desconjuntado se tornou *supérfluo*: *Afinal que diferença fazes,/ tu Sol altivo?*

The Sunset stopped on Cottages *dropped*
Where Sunset hence must be
For treason not of His, but Life's,
Gone Westerly, Today -

The Sunset stopped on Cottages
Where Morning just begun - *Sunrise*
What difference, after all, Thou mak'st
Thou Supercilious Sun?

F1116 (1865)/J950 (1864)

entre aqui e agora, é a conversão imaginativa (e eventualmente científica)³⁴⁷ da ausência do passado em deslocação (a sua comutação de irreversível dimensão temporal para reversível coordenada espacial, *Além* por princípio sempre alcançável), perante a morte este mecanismo de aceitação activa-se como conversão análoga em relação ao futuro (que é intrinsecamente negado à existência subtraída pela morte).

A pergunta *Ubi nunc?* em relação ao passado torna-se *Ubi tunc?* em relação ao futuro: a eternidade não pode ser pensada como futuro (como imortalidade do ser humano) na abolição radical da dimensão espacial, porque sem ela a presença é inconcebível, e a consciência é precipitada no solipsismo monádico duma interioridade a que não é dado nada (e ninguém) de exterior (é apenas solitário *Everlasting Keepsake*). A auto-evidência triunfante da Fé resulta redimensionada (*hesita*) por esta intuição do Amor, na confrontação com o mistério aberto pela sua interrogação. Reconhecendo a impossibilidade de autonomizar a dimensão temporal (inscrita na intencionalidade da consciência) de toda a referência espacial,³⁴⁸ a dúvida³⁴⁹ em relação à possibilidade do resgate retrospectivo (da permanência do passado não como actualidade da memória, mas como presente duma existência extensionalmente referenciável

A *provinciana* (cf. F256/J285) Dickinson não se mistura com brâmanes e com os seus tiques *Sobranceiros* (*Supercilious*, highbrow) de casta: “Why when Vinnie and I came home, we were rich in conversation - we were rich in disdain for Bostonians and Boston, and a coffer fuller of scorn, pity, commiseration, a miser hardly had./ Sometimes, I am afraid it will hurt you to stay there. I’m afraid the year you teach will become so embittered that all this blessed country cannot wash it away. Oh I hope not - if indeed no joy is added during one long year, I pray that there be no cankers which shall corrode away! I long for this Boston year to fall from out the circle, to perish and flee away, and be forever gone.” (*Carta 54*, para Austin Dickinson. 5 de Outubro de 1851)

³⁴⁷Sobre a ‘obsessão’ anti-temporal da física moderna (univocamente ‘virada’ à expulsão da sucessão do reino do objecto, à redução da ‘passagem’ à aparência subjectiva, efeito ilusório), cf. PRIGOGINE 1988 e SMOLIN 2013.

³⁴⁸Coloca-se nesta encruzilhada a ‘necessidade’ racional da ideia teológica de ressurreição dos corpos, o reconhecimento da inconsistência conceptual de uma imortalidade puramente ‘espiritual’, concebida solipsisticamente como eternidade da consciência. Uma imortalidade que assume unicamente a dimensão temporal (na sua conversão anacrónica em perenidade), platonicamente, cartesianamente exclusiva da *res extensa*, é desumana, porque pode incluir um único indivíduo (que se torna Deus), excluindo por princípio o género humano enquanto pluralidade de indivíduos. Com efeito, no Credo cristão, garante teológico (não racional) da consistência deste pluralismo extensionalmente irreduzível (da imortalidade plural que se realiza na ressurreição dos corpos), é o amor (a abertura relacional da pessoa, enquanto subjectividade que se reconhece parte de uma comunidade) que se torna (na perspectiva explicitada por Paulo) superior à fé: se esta é disposição possível da intencionalidade humana, aquele é manifestação da sua natureza profunda enquanto imagem do ser divino (Deus é amor, não tem fé).

³⁴⁹Uma dúvida insuprimível, e por momentos aguda, a ponto de denunciar a ideia da imortalidade como uma pura *invenção da Fé*:

*Peace is a fiction of our Faith -
The Bells a Winter Night
Bearing the Neighbor out of Sound
That never did alight.*

F971 (1865)/J912 (1864)

mesmo que inacessível) articula-se, hesitante, em relação à promessa proléptica do reencontro, incapaz de garantir a pertinência extensional da antecipação intencional (possivelmente simples projecção da memória em fantasma prospectivo).

O impasse (a falta de resposta por parte da Fé à pergunta avançada pelo Amor) no qual se fecha a segunda quadra, na sua parábola anti-climática de deflação da hipérbole argumentativa da primeira, encontra não uma solução, mas uma ‘dissolução’ na misteriosa terceira e última quadra, que confirma a validade da afirmação de abertura para lhe dar um sentido radicalmente diferente, espelhando-a (na indeterminada mas potente eficácia cognitiva de toda a similitude) numa melancólica visão de ‘fade out’ cósmico.³⁵⁰

A convicção da fé de que a existência humana perde sentido se a morte física for desaparecimento definitivo e completo da pessoa, é irrevogável (é intuição primária e irreduzível da consciência na autocompreensão de sujeito), mas a sua certeza de imortalidade - a sua garantia de ‘salvação’ do *Desespero* da falta de sentido - não é prova nenhuma,³⁵¹ antes resulta perigosamente fragilizada pela contemplação daquele tempo da natureza por ela invocada como evidência a próprio favor.³⁵² A permanência do Sol (a sua *Fama intemporal*) é certeza física suficientemente duradoura (infalível presença diária) para poder *apoiar*, regular, sobre ela as nossas vidas (*os nossos Períodos*, as porções temporais que nos são concedidas, de um todo incomensurável por nós), mas o facto de que, no arco breve das nossas existências, o Sol não nos falha, não é garantia da nossa imortalidade, pois, olhando para o céu, vemos que o grande, ‘célebre’, ‘indispensável’ Sol, é, afinal, só um de nós: mortal - supérfluo - como nós, estrela entre as inumeráveis estrelas que povoam o céu e que morrem, noite após noite, sem clamor, sem notícia, na indiferença muda do universo. O facto de ser ‘famoso’ (não *anónimo*) *não salva* o Sol de ser uma estrela como todas as outras, destinada a *cair*. O facto de termos nome para alguém, de sermos amados (de não sermos supérfluos aos olhos de

³⁵⁰O contraste entre fé e amor e a insignificância do sol são evocados também numa carta a Susan Gilbert Dickinson (em que o amor morre no silêncio privo da *silaba*, do *termo*, inutilmente procurados: “Trifles - like Life - and the Sun, we Acknowledge in Church, but the Love that demeans them, having no Confederate, dies without a Term.”) (*Carta 427*. Em volta de 1874)

³⁵¹“The Dust like the Mosquito, buzzes round my faith.” (*Carta 235*. Para Mrs. Samuel Bowles, em volta de Agosto de 1861)

³⁵²Muitas vezes a contemplação da natureza adquire em Dickinson este papel de desmontagem racional e relativização existencial da crença religiosa. Na carta à amiga J. G. Holland já analisada, por exemplo, a visão da beleza natural torna o Paraíso supérfluo para o mesmo Deus: “If roses had not faded, and frosts had never come, and one had not fallen here and there whom I could not waken, there were no need of other Heaven than the one below - and if God had been here this summer, and seen the things that I have seen - I guess that He would think His Paradise superfluous.” (*Carta 185*)

outros, de sermos acolhidos como presença) não nos salva da morte. F1013/J999, poema de 1865, esfria o pathos ainda vibrante na sua versão de alguns anos antes:

*How noteless Men, and Pleiads, stand,
Until a sudden sky
Reveals the fact that One is rapt
Forever from the Eye -*

*Members of the Invisible,
Existing, while we stare,
In Leagueless Opportunity,
O'ertakenless, as the Air -*

*Why did'nt we detain Them?
The Heavens with a smile,
Sweep by our disappointed Heads
Without a syllable -*

F342 (1862)/J282 (1861)

Os Céus (*Heavens*), fechados no seu sorriso de esfinge que não desvenda o próprio mistério, antes o expõe (na figura cifrada da própria manifestação cósmica, enquanto *céu - sky*) como desafio que o homem deve enfrentar porque se traduz em *facto* (*Revela o facto que Alguém foi raptado*), não pronunciam uma única sílaba, aquela única sílaba que salva do Desespero. Os Céus *esvanecem* (*passam, supérfluos*), levando consigo a imagem dos que foram revelados quando se tornaram *Membros do Invisível* (*roubados para sempre ao nosso olhar*). Tudo passa: homens, estrelas e Céus tornam-se ausência, tão absoluta que a sua referência só é descritível como *Eventualidade além-do-espaço, incomensurável: Leagueless Opportunity*. Esta ausência é fantasma meramente visual na memória dos que ficam, pura imagem interior revelada pela sua projecção como “subtracção”³⁵³ no céu nocturno,³⁵⁴ quando nos encontramos *a olhar fixamente* ao lado (*Existing while we stare*), sem poder agarrá-la na sua *Impalpabilidade* (*O'ertakenless*), de *Ar*. O seu novo estatuto de *Membros do Invisível* contradiz a nossa pretensão de ‘relação’ com eles (que colapsa em não

³⁵³Em doze versos são três as palavras que denotam a subtracção por meio da repetição da desinência *less* – *noteless, Leagueless, O'ertakenless* –, acrescentando no efeito de acumulação a conotação de fatalidade desta condição, que no neologismo impossível de *O'ertakenless* ‘substancializa’ o estado em essência (cf. a mesma expressão em relação aos mortos em F894/J1691).

³⁵⁴As Plêiades são um aglomerado de estrelas quentes da constelação do Touro que pela sua beleza e brilho intenso (são azuis, envolvidas em nebulosas) ocupam um lugar especial na literatura e nas diferentes tradições mitológicas e culturais. No hemisfério norte são visíveis ao longo de todo o ano com horários diferentes e um período de ocultamento total de quarenta dias a partir do fim de Outubro. O desaparecimento referenciado no poema refere-se provavelmente ao seu pôr-se no curso da noite (na hipálage torna-se *improviso* o céu em que tem lugar o sumir das estrelas, *improviso* porque o facto, conhecido, da sua ocorrência tinha sido esquecido).

contemplação: *ficamos a fitar enquanto eles existem*), reavivando a antiga pergunta sem resposta da angústia *skhēmática* perante a passagem (do tempo, das coisas, dos seres): por que não *detemos o mar*? a fuga do tempo? por que não *detemos as estrelas e os homens* que num corisco *improviso são raptados para sempre ao nosso olhar*? A pergunta é tão vã que *os Céus* riem e dissolvem-se perante ela (não resistem à sua força corrosiva), deixando-nos sós, de *cabeças levantadas e decepcionadas*, na contemplação do céu (*sky*), na observação apavorada (*stare*) do seu mistério sem resposta (sem *sílaba* que salve).

§ 27 O PÔR DO SOL, FIGURA *SKHÊMÁTICA* DO TEMPO COMO LEI UNIVERSAL DA CADUCIDADE

Enquanto pergunta em vão, uma suspeita (tornada certeza em F1013/J999) se forma no coração do homem perante o *fade out* silencioso dos Céus: é possível que a relação entre *super-fluous* (o que passa, e parece por isso dispensável) e *dateless* (aquilo que fica, e parece por isso necessário)³⁵⁵ não seja de oposição e alteridade inconciliáveis, mas ilusão? Não será o caso, afinal, que até o aparentemente permanente *dateless* é transeunte, *supérfluo* (homens, estrelas e homens igualmente *esvanecendo: sweeping by*)? Não será a verdade última o oposto da promessa (terrena e escatológica) de que o aparentemente *supérfluo* pode tornar-se *intemporal* (imortal na fama ou na vida eterna)? *Se, lado a lado, o Sol de renome e as estrelas anónimas caem (drop, sink)*,³⁵⁶ se os Céus *esvanecem* como fantasmas imateriais (*Existindo*

³⁵⁵“Que se torna *corrodeless* (incorruptível) num dístico, não menos ambíguo, registado como poema por Johnson (J1494) mas não por Franklin: “... Did the «stars differ» from each other in anything but «glory,» there would be often envy.

*The competitions of the sky
Corrodeless ply.”*

(Carta 669. Para Louise e Frances Norcross. 1880?). A frase de abertura é uma citação indirecta de 1Co15, 41: “There is one glory of the sun, and another glory of the moon, and another glory of the stars: for one star differeth from another star in glory.”

³⁵⁶Implodindo todos a espécimes sem vida e sem individualidade: *Perished Patterns (Amostras Perecidas)* relegadas num *murmúrio*:

*It's easy to invent a Life -
God does it - every Day -
Creation - but the Gambol
Of His Authority -*

*It's easy to efface it -
The thrifty Deity
Could scarce afford Eternity
To Spontaneity -*

*The Perished Patterns murmur -
But His Perturbless Plan
Proceed - inserting Here - a Sun -*

/.../ Numa Eventualidade incomensurável/ em Impalpabilidade de ar), a última palavra do universo não é permanência, mas fim:

*Look back on Time, with kindly Eyes -
He doubtless did his best -
How softly sinks that* trembling Sun *his
In Human Nature's West -*

F1251 (1872)/J1478 (1879)

O *Sol trêmulo*³⁵⁷ do fim do dia, despido da glória do esplendor do zênite, luz palpitante na aproximação ao horizonte em que desaparecerá,³⁵⁸ torna-se, neste poema, figura, complementarmente, contraditoriamente metafórica e metonímica do tempo como tal, *disco*³⁵⁹ no qual ele toma face³⁶⁰ e em que desaparece, pondo-nos em condição de dirigir os

There - leaving out a Man -

F747/J724 (1863)

O *Plano Imperturbável da Divindade* (a *Autoridade* impessoal que rege o universo na arbitrariedade irracional do seu exercício - *Gambol*) *procede* sem resistência (*It's easy*) no seu baloiço cego de criação e destruição (*invent a Life/ efface it*) que equipara e desqualifica *Homens* e *Sóis* (*introduzindo Aqui - um Sol - /Ai - deixando fora um Homem*) à categoria de piões passivos e impotentes (apenas *murmurantes*), colocados e tirados do xadrez da existência segundo uma il-lógica imperscrutável (*Aqui e Acolá*), que recusa qualquer *Eternidade* à *Espontaneidade* (à subjectividade). É interessante observar como F747/J724 reenvia directamente a F1668/J1624 (*Apparently with no surprise*) na visão niilista do *poder accidental* de um *Approving God* que *measure off* o transeunte (as *flores*, os *dias*) por mão das forças permanentes da Natureza (o Gelo, o Sol), as quais *procedem impassíveis*. Contudo, em F747/724, ao Sol não é reconhecido o papel de *assassino louro*, de letal subministrador do fim (na sua potência de 'relógio', medidor temporal); ele é visto também como 'vítima' da ação corrosiva da passagem, objeto de volúvel *inserção* e *desinserção* da existência, exatamente como o homem.

³⁵⁷É um sol que se levanta, mas igualmente *frágil* (no pressentimento do seu rápido declínio - *Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite, / Pour attraper au moins un oblique rayon !!! Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire; / L'irrésistible Nuit établit son empire*) aquele contemplado por Baudelaire em "Le coucher du soleil romantique": *Que le soleil est beau quand tout frais il se lève*.

³⁵⁸O convite shakespeariano do "Soneto VII" é derrubado por F1251/J1478 no seu oposto: enquanto aí o poeta pede para *olhar* para o Sol que nasce, contemplado pelos homens com *olhos* de dedicada reverência (*Lo! in the orient when the gracious Light/ Lifts up his burning head, each under eye/ Doth homage to his new-appearing sight, / Serving with looks his sacred majesty;*), aqui o poeta pede para *olhar* para aquele *velho débil* que se torna para nós figura da morte, contrariando o instinto de repulsa que leva a desviar o olhar dele (*But when from highmost pitch, with weary car, / Like feeble age, he reeleth from the day/ The eyes, 'fore duteous, now converted are/ From his low tract, and look another way:*). Contrariamente ao hábito comum dos homens, que *shut their doors against a setting sun* (*Timon of Athens*, Acto I, Cena 2, Verso 129), Dickinson foca incansavelmente a própria contemplação na morte, enquanto manifestação reveladora do mistério do tempo.

³⁵⁹*The pattern of the sun
Can fit but him alone
For sheen must have a Disk
To be a sun -*

F1580/J1550 (1882)

³⁶⁰*Permission to recant -
Permission to forget -
We turned our backs upon the Sun
For perjury of that -*

olhos para ele e *olhar* para ele, dando visibilidade ao ‘invisível’ (como alerta a apóstrofe que abre o poema: *Revê o Tempo, com Olhos gentis* -, que antes de instruir sobre a maneira de considerar o tempo – *com benevolência*,³⁶¹ sem ressentimento -, enuncia a possibilidade paradoxal desta abordagem) para instantaneamente derrubar esta visibilidade (porque o Sol é por definição aquilo para o qual não se pode olhar, cuja face não pode ser contemplada).³⁶² O Sol, fonte de luz por excelência sobre a terra, torna-se figura (enquanto condição da luz e do seu vir a faltar) que permite *olhar* para aquilo que fica imperscrutável à percepção: o obstáculo fundamental ao conhecimento humano, a insanável divergência entre tempo e espaço, é contornado liricamente num *tour de force* retórico que partindo da elaboração descritiva da apercepção interna por meio da percepção espacial que a poesia pede emprestada à experiência comum (que isto seja auto-engano metafísico - como pretendido por Bergson e Derrida³⁶³ - ou estratégia imprescindível - é aqui secundário), a reverte a seguir numa configuração temporal da exterioridade espacial que confirma e desmente num paradoxo insanável a visibilidade procurada.

A simplicidade da estrutura sintáctica do poema (construído numa dupla injunção deíctica, conectada assindética e braquilogicamente: *Look back/Look How*) dissimula subtilmente a complexidade da sua estratégia retórica, que combina duas metáforas triviais da literatura universal (o ‘aparente’ breve curso do Sol no céu como metáfora da passagem rápida do tempo, da alternância entre dia e noite, e o seu ocaso como metáfora do fim da vida humana)³⁶⁴ para as converter em alegoria, numa surpreendente inversão metonímica entre

*Not Either - noticed Death -
Of Paradise - aware -
Each other's Face - was all the Disc
Each other's setting - saw -
F708 (1863)/J474 (1862)*

³⁶¹ Assim como *kind* (*gentil, benigna*: não hostil, não violenta) é a *Morte* que *para* (o tempo) para nos deixar subir na sua *Carruagem, rumo à Eternidade* (F479/J712). Assim como, *talvez* (contudo em contraposição ao *sem dúvida*: *doubtless* de F1251/J1478), é *gentileza* por parte do tempo *fazer* aquilo que é especialidade sua: *arrancar-nos o que é nosso*: *Perhaps 'tis kindly - done us -/ The Anguish - and the loss -/ The wrenching - for His Firmament/ The Thing belonged to us - (We see - Comparatively - F580 [1863]/J534 [1862])*.

³⁶² *Look back on Time, with kindly Eyes* -. A vírgula que interrompe o verso desdobra a apóstrofe em duas injunções distintas: uma deíctica - eis aqui o Tempo (podes olhar para ele) -, outra de modalidade - (fã-lo sem censurá-lo). Sobre a peculiar “invisibilidade” do tempo, cf. a reconstrução da estética kantiana focada nesta perspectiva em RICOEUR 1985: 68ss.

³⁶³ A denúncia de toda a tradição filosófica ocidental como uma metafísica da presença por parte de HEIDEGGER 1935–1946, DERRIDA 1967 e DERRIDA 1972 é gerada directamente pela crítica ao *gestus* epistemológico de sistemática ‘espacialização’ da verdade (cf., *infra*, o Capítulo IX).

³⁶⁴ O ciclo breve da vida humana deixa-se condensar iconicamente no ciclo breve do dia solar, numa metáfora que se articula dialecticamente com a noção conflitual da permanência *intemporal* do astro. Assim, no “*Triumphus Temporis*” de Petrarca, que realça precisamente o triunfo do Sol (que dura *não anos, mas lustros/e*

veículo e tenor (o tempo torna-se substituto hiperonímico do sol). O movimento de espacialização da experiência temporal produzido pela metáfora (que ‘visualiza’ a passagem do tempo no dia solar e a ‘interrupção mortal’ do tempo no pôr do sol) é derrubado pelo movimento contrário de temporalização da experiência espacial produzido pelo uso alegórico da metonímia (o “pôr do tempo” no horizonte da natureza humana). A tensão entre estes dois movimentos (que não se deixam simplesmente ‘traduzir’ um no outro, mas chocam na sua direcção) alimenta a densidade dolorosa do poema, cujo programático cariz elegíaco (verbalmente explicitado no texto: temos aqui de olhar *gentilmente, benevolmente*, para algo que se desenrola *suavemente*) é crispado pela resistência à resignação denunciada pela necessidade da dupla apóstrofe e, sobretudo, é quebrado na sombra instaurada pelo grandioso pôr-do-sol metafísico que ‘fecha’ a visão (*on poursuit en vain le Dieu qui se retire;/ L’irrésistible Nuit établit son empire*).

A complementaridade e tensão entre movimento metafórico de espacialização visual da temporalidade e movimento alegórico de temporalização da experiência espacial³⁶⁵ são

séculos, vencedor de todas as mentes: non anni ma lustrì/e secoli, vittor d’ogni cerebro) sobre a fugacidade da existência e da glória humanas, é contudo enfatizado também (numa íntima contradição que complica a linearidade apodíctica do poema) o paralelismo tradicional entre vida mortal e ‘curso’ do sol no céu. É precisamente numa imagem de paroxística aceleração solar que abre o texto (*De l’aureo albergo co l’aurora inanzi/ sì ratto usciva ’l sol cinto di raggi,/ che detto avresti: - e’ sì corcò pur dianzi. -*) para concluir numa generalização apocalíptica e universal da experiência diária e individual da destruição (*Che più d’un giorno è la vita mortale?/.../ Veggio or la fuga del mio viver presta,/ anzi di tutti, e nel fuggir del sole/ la ruina del mondo manifesta.*) O topos é explorado também no *Canzoniere*: *Il tempo passa, et l’ore son sì pronte/ a fornire il viaggio,/ ch’assai spacio non aggio/ / pur a pensar com’io corro a la morte:/ a pena spunta in oriente un raggio / di sol, ch’a l’altro monte / de l’adverso orizzonte/ giunto il vedrai per vie lunghe et distorte. / Le vite son sì corte, / sì gravi i corpi et frali/ degli uomini mortali* (“CANZONE XXXVII”). Mais duradoura do que a vida humana, a poesia põe-se, para sempre voltar a levantar-se na leitura e na escrita: a séculos de distância, os versos de Petrarca ecoam em Giacomo Leopardi: *Fere-me o Sol que entre montes longínquos,/ Depois do dia sereno,/Caíndo se esvanece, e aparenta dizer/ que a juventude ditosa está a sumir. (Mi fere il Sol che tra lontani monti,/ Dopo il giorno sereno,/ Cadendo si dilegua, e par che dica / Che la beata gioventù vien meno.)* (“Il passero solitário”, *Canti*, XI)

³⁶⁵ Para um análogo jogo de condensação das dinâmicas metafórica e alegórica, de espacialização e temporalização cruzadas, a partir da mesma figura do dia solar como metáfora da vida humana, cf. F776/J741 (1863):

*Drama’s Vitallest Expression is the Common Day
That arise and set about Us -
Other Tragedy*

*Perish in the Recitation -
This - the best enact*
When the Audience is scattered
And the Boxes shut -*

**more exert*

*"Hamlet" to Himself were Hamlet -
Had not Shakespeare wrote -*

construídas no jogo de contradição e progressão entre as duas apóstrofes, uma vez que a segunda aparentemente suplanta (na realidade, integra) a figura alegórica construída na primeira, graças ao nexos associativo constituído pela convergência metafórica.

A primeira apóstrofe personifica ‘convencionalmente’ o Tempo (*Ele fez o seu melhor*, e deve por isto ser tratado com a *gentileza*, a *benevolência*, que é tracto peculiar das relações entre humanos) numa prosopopeia que, na segunda apóstrofe, é trocada por uma substituição metonímica do tempo com o sol.³⁶⁶ Esta operação, que dá plausibilidade visual à pretensão deíctica da injunção (podemos efectivamente olhar para o sol que desce sobre o horizonte, enquanto o tempo é ‘invisível’ abstracção conceptual que a personificação não consegue ‘espacializar’, tornar perceptível, produzindo-se, ao invés, no plano meta-sensorial da fantasia), reforça a plausibilidade racional do convite à reconciliação (vendo melhor, compreendemos por que aquilo que aconteceu foi efectivamente o *melhor*: *best*). Só a introdução da prosopopeia, contudo, torna figuralmente possível (e intuitivamente plausível para o leitor) a caracterização alegórica do tempo como sol que se põe, porque só em relação a um tempo antropomorfizado resulta para ele, leitor, pertinente a analogia metafórica entre fim do dia e fim da vida humana. O tempo humanizado, substituído metonimicamente pelo sol, substitui alegoricamente o homem na sua condição de desaparecimento: a morte que ‘vemos’ simbolizada no sol que se põe, não é (metaforicamente) o fim do homem no tempo, mas (alegoricamente) o fim do tempo *no homem* (o seu ‘desaparecer’ no nada ou na eternidade: o horizonte-fronteira não permite ver o que está além). Na morte do indivíduo não é o homem que é ‘morto’ pelo tempo, mas o tempo que é ‘morto’ pelo homem. O fim (o

Though the "Romeo" left no Record * leave*
Of his Juliet,

It were infinite enacted * tenderer*
In the Human Heart -

Only Theatre recorded
Owner cannot shut - *Never yet was shut*

O cânone aristotélico do drama (unidade de tempo, acção e lugar, desenvolvido em tripla referência metafórica: *Dia Comum/Drama; Vida/Recitação/Coração Humano/Teatro*), refuncionaliza alegoricamente o ciclo temporal do dia como a imagem (*Expression*) mais *Vital* do tempo existencial, e, paradoxalmente, estabelece-se como cânone da superioridade do tempo da experiência subjectiva (*comum*) sobre o tempo literário.

³⁶⁶Neste caso é hermenêuticamente essencial a referência ao manuscrito, que revela como, no terceiro verso, Dickinson descartou a variante *his*, que confirma e reforça a prosopopeia (o Sol ‘pertenceria’ então ao Tempo), a favor de *that*, o demonstrativo que produz a substituição: o Tempo é *aquele* Sol que estás a ver, para o qual tens que olhar.

ocaso, o pôr-se) é a condição de o tempo desaparecer (*Extinção do Sol*),³⁶⁷ atrás do *Ocidente da Natureza Humana* (do seu misterioso cingir-nos como horizonte, fronteira além do tempo que em vão interrogamos). No homem que morre, o tempo acaba: o sol-tempo põe-se nele, porque, mesmo que *atrás* da fronteira não haja eternidade³⁶⁸ (não seja imortalidade a noite em que ele soçobra), já não há quem o acolha, deixando-o ser.³⁶⁹

Condensando a dupla valência metafórica do sol - em relação ao tempo (analogia entre passagem do dia solar e do tempo) e em relação ao homem (que morre como o sol se põe) - na construção alegórica (realizada por meio de duas operações: prosopopeia e substituição metonímica) do tempo como sol que se põe, o poema reverte a espacialização da temporalidade em temporalização da experiência espacial, para articular a convergência da experiência interna e externa em representação simbólica do seu conteúdo (descrição de cariz exclusivamente poético, porque sem nenhuma outra evidência que si mesma). O que está aqui em jogo não é a representação icónica da consciência, o espelhamento do eu lírico no mundo exterior (numa *analogia* que ‘visibiliza o invisível’), mas a impossibilidade da separação cognitiva entre mundo exterior e interior, no reconhecimento das condições de processamento das duas experiências como opacos e complexos constructos simbólicos (não há ‘transparência’, não há luz directa, só o jogo de manifestação e escondimento que se produz no facto de que a luz é tornada ‘mais visível’³⁷⁰ pelo seu desaparecer atrás do horizonte da natureza humana³⁷¹). Não há pressuposto analógico para a assunção duma romântica

³⁶⁷*The missing All, prevented Me/ From missing minor Things./ If nothing larger than a World's/ Departure from a Hinge/ Or Sun's Extinction, be observed/ 'Twas not so large that I/ Could lift my Forehead from my work/ For Curiosity.* (F995/J985 [1865])

³⁶⁸Dickinson deixa aqui a pergunta aberta. Como já vimos, a sua poesia oscila permanentemente entre afirmação da imortalidade e seu doloroso questionamento. Em poemas como o já analisado F1092/J856, a resposta é claramente positiva: *By Death's bold Exhibition/ Preciser what we are/ And the Eternal function/ Enabled to infer.* Utilizando uma linguagem tecnicamente aristotélica, o poema declara sem reservas que a morte dá a conhecer com maior precisão (*doubtless*) do que a vida a “função” eterna da natureza humana. Nesta linha, F1251/J1478 diria que o tempo declina na natureza humana porque se põe na eternidade (Cf. também *If my Bark sink/ 'Tis to another Sea -/ Mortality's Ground Floor/ Is Immortality* - F1250/J1234 [1872], poema cujos primeiros dois versos são uma citação tirada de “A Poets's Hope” de William E. Channing). Completamente diferente é o sentido da figura do pôr-do-tempo, se ela é lida na linha de poemas menos luminosamente confiantes como F355/J510, F747/J724, F1088/J1046, F1382/J1344, e o já citado F971/J912, no qual a ideia de uma vida de paz no além é frontalmente liquidada como ficção religiosa.

³⁶⁹A questão, já nitidamente articulada (mas não resolvida) por Aristóteles, é se pode haver tempo sem consciência, se esta noção denota algo de objectivo que prescinda da experiência humana. Cf. FÍSICA, IV, 21-29.

³⁷⁰*The Sun kept setting - setting - still /.../ The Dusk kept dropping - dropping - still /.../ How well I knew the Light before -/ I could see it now -/ 'Tis Dying - I am doing - but/ I'm not afraid to know* (F715/J692 [1863]).

³⁷¹*Sunset that screens, reveals - Enhancing* what we see*

**Retarding*

afinidade ou fusão entre sujeito e objecto, mas sim contraponto da analogia com a sua negação, na interpenetração (eventualmente contraditória no paradoxo da ênfase da visão pela obscuridade) das condições cognitivas. A experiência sensorial directa de um acontecimento ou de um estado (o sol que se põe ao fim do dia, um homem que morre, o horizonte ao fundo duma paisagem para a qual estamos a *olhar*) constrói-se relacionadamente como experiência do mundo por meio de categorias gerais (o tempo que passa, a natureza humana) que medeiam (lançam pontes, precárias e instáveis, sempre a ponto de ruir) na dupla tensão que se produz dentro da própria apercepção temporal (na clivagem entre duração e sucessão, permanência e devir) e entre percepção espacial e apercepção temporal (na clivagem entre aqui e agora), tentando ‘*contê-la*’, evitar que nos inunde como contradição insustentável, ‘caótica’. Não podemos renunciar a processos simbólicos de controlo da divergência, tentativas de compatibilização do que nos investe - com a força dum mar que cresce numa maré irresistível - como intrinsecamente incompatível (a lírica ‘não conhece’: não produz juízos discriminados pelo critério normativo da verdade, mas produz mecanismos de correlação e conversão dos conteúdos da experiência, modelos figurais de representação das condições contraditórias; simboliza). Nada requiere este esforço mais do que o tempo, categoria geral que condensa contraditoriamente experiência externa (o tempo físico e histórico), interna (o tempo fenomenológico da consciência) e simbólica (o tempo da *parole*, da utilização aplicativa, interpretativa e poética dos códigos semióticos e dos textos), numa

*By menaces of Amethyst
And Moats of Mystery.*

**obstacles of swarthy gold
And amber/opal/purple mystery -

F1644/J1609 (1884)

Para o mesmo tópico, cf. também F669 (1863)/J552 (1862), de que F1644/J1609 é uma variação mais densa e compacta. *O Pôr-do-sol confere uma ignorância ao Olho que é Revelação:*

An ignorance a Sunset
Confer upon the Eye -
Of Territory - Color -
Circumference - Decay* -*

**impotence*

**Array*

*It's Amber Revelation
Exhilarate - Debase -
Omnipotence' inspection*
Of Our inferior face -*

**Analysis*

*And when the solemn features
Confirm* - in Victory -
We start - as if detected
In Immortality -*

**Withdraw*

tensão com a apercepção espacial e na elaboração convergente das coordenadas gerais (abstractas) e dos conteúdos pontuais (apercepções concretas e singulares), como o poema tenta expressar no seu vertiginoso mecanismo de articulação, condensação e conversão.

Quão ambiciosa e complexa é a operação poética de Dickinson nesta pequena lírica torna-se mais evidente na comparação com o soneto shakespeariano que pode ser razoavelmente lido como seu hipograma, não só pela proximidade dos versos centrais (de 5 a 8) como pela construção em apóstrofe repetida (três em Shakespeare, duas em Dickinson) da injunção deíctica. *Olha* para aqui, para aquilo que o poema te mostra (*thou mayst in me behold/ In me thou see'st/ In me thou see'st*):

*That time of year thou mayst in me behold
When yellow leaves, or none, or few, do hang
Upon those boughs which shake against the cold,
Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang.
In me thou seest the twilight of such day
As after sunset fadeth in the west,
Which by and by black night doth take away,
Death's second self, that seals up all in rest.
In me thou see'st the glowing of such fire
That on the ashes of his youth doth lie,
As the death-bed whereon it must expire
Consumed with that which it was nourish'd by.
This thou perceivest, which makes thy love more strong,
To love that well which thou must leave ere long.*

“Sonnet LXXIII”

Da tripla comparação da velhice com o outono, com o fim de tarde e com o fogo alimentado pelas próprias cinzas (todas metáforas da iminência da morte, do calar da noite: *O outro eu da morte: Death's second self*), F1067/J1478 retira só a segunda, deixando cair a referência ao amor e concentrando-se apenas na questão temporal (o que significa que o tempo passa e o homem morre). A diferença de focalização dos dois poemas é evidente. A prodigiosa floração metafórica de Shakespeare está ao serviço da formulação de um triunfante *carpe diem* amoroso (segundo o antigo adágio: *amemos Léssia*, porque o tempo que nos é dado é curto), tirando da observação do mundo as evidências fenoménicas que corroboram (numa lógica classicamente correspondista) as intuições emocionais originárias da experiência interior (a felicidade que é o amor e a infelicidade que é envelhecer e morrer). Pelo contrário, o intento de Dickinson é precisamente esvaziar da sua componente psicológica, existencial, a experiência interior da aflicção pela brevidade da vida e da preocupação com a iminência da morte, para enfatizar a impossibilidade de separar

experiência interna e externa, particular e geral, condicionado e incondicionado, homem individual e natureza humana, tempo como conceito abstracto e seus hipónimos concretos como “sol” e “fim do dia”. O colapso de metáfora e alegoria (a arquitectura subtil de convergência e substituição, competição e sinergia) no poema nasce de, e expressa, o colapso de categorias contraditórias na constituição da experiência humana que a questão do tempo expõe e radicaliza.

O poeta que se *intromete no Pôr-do-sol* (“But I intrude on Sunset, and Father and Mr Bowles”, escrevia Dickinson numa das três cartas em que registou o poema F1416/J1390)³⁷² não pretende definir aquilo que está para além de toda a definição, pelo contrário *ajuda-o* a desafiar a definição (*defied to be defined*), expondo a *indecidibilidade* do que é dado só no *disfarce*:

*These held their Wick above the west -
Till when the Red declined -
Or how the Amber aided it -
Defied to be defined -*

<i>Then waned* without disparagement</i>	<i>*To wane</i>
<i>In a dissembling Hue</i>	
<i>That would* not let the Eye decide</i>	<i>* will</i>
<i>Did* it abide or no -</i>	<i>*If</i>

F1416 (1876)/J1390 (1877)

Apesar do nosso esforço, ficamos sempre atrás (por um passo, um dia, uma *Esfera de pó*, de eternidade) daquilo para que tentamos olhar:³⁷³

*We can but follow to the Sun -
As oft as He go down
He leave Ourselves a Sphere behind -
'Tis mostly - following -*

We go no further with the Dust

³⁷²“We hope that you are happy as far as Peace is possible, to Mortal and immortal Life - for those ways «Madness lies.»

«About » which «Ranks the Sunbeams play,» is a touching question.

But I intrude on Sunset, and Father and Mr Bowles.” (*Carta 544*, para Josiah Gilbert Holland. Começo de 1878)). As duas citações são respectivamente de *King Lear*, III, iv, 21 e dum poema de Reginald Heber. O pai de Dickinson tinha morrido em Junho de 1874, Samuel Bowles em Janeiro de 1878. Bowles, amigo de família e director do *Springfield Daily Republican*, jornal em que foram publicadas cinco líricas da poeta, foi para ela figura de referência, se não até, como pretendido por vários investigadores, o *Master* das cartas amorosas de que não consta se foram efectivamente enviadas. Sobre a *crux* crítico-biográfica da identificação deste destinatário, sempre de novo tentada, aparentemente sempre de novo fracassada, cf. SEWALL 1974; NELL SMITH 1992; HABEGGER 2001; GORDON 2010; FARR 1996:7s.

³⁷³*Pernicious as the sunset/ Permitting to pursue/ But impotent to gather* (F1770/J1753 [?]).

*Than to the Earthen Door -
And then the Panels are reversed -
And we behold - no more*

F845/J920 (1864)

III.SECÇÃO

A APORÉTICA CONVERGÊNCIA ENTRE TEMPO E ESPAÇO

VIII. CAPÍTULO

O APARATO DA ESCURIDÃO

*Further in Summer than the Birds -
Pathetic from the Grass -
A minor Nation celebrates
It's unobtrusive Mass -*

*No Ordinance be seen -
So gradual the Grace
A pensive Custom it becomes
Enlarging Loneliness -*

*'Tis Audiblest, at Dusk -
When Day's attempt is done -
And Nature nothing waits to do
But terminate in Tune -*

*Nor difference it knows
Of Cadence, or of Pause -
But simultaneous as Same -
The Service emphasize -*

*Nor know I when it cease -
At Candles, it is here -
When Sunrise is - that it is not -
Than this, I know no more -*

*The Earth has many keys -
Where Melody is not
Is the Unknown Peninsula -
Beauty - is Nature's Fact -*

*But Witness for Her Land -
And Witness for Her Sea -
The Cricket is Her utmost
Of Elegy, to Me –*

Further in Summer than the Birds -, Versão Vanderbilt (1865)

*The Earth has many keys -
Where Melody is not
Is the Unknown Peninsula -
Beauty - is Nature's Fact -*

*But Witness for Her Land -
And Witness for Her Sea -
The Cricket is Her utmost
Of Elegy, to Me*

Versão J1775 (?)

*Further in Summer than the Birds
Pathetic from the Grass
A minor Nation celebrates
It's unobtrusive Mass.*

*No Ordinance be seen
So gradual the Grace
A gentle* Custom it becomes *pensive
Enlarging Loneliness.*

Antiquest felt at Noon *Antiquer
When August burning low
Arise this spectral Canticle
Repose to typify*

*Remit as yet no Grace
No furrow on the Glow
But* a Druidic Difference *Yet
Enhances Nature now*

Versão F895 (1865)/J1068 (1866)

Poema misterioso e subtilmente, *discretamente*, perturbador, *Further in Summer than the Birds*³⁷⁴ é considerado unanimemente³⁷⁵ um cume da arte de Dickinson,³⁷⁶ que nele

³⁷⁴F895 e J1068 designam respectivamente na classificação FRANKLIN 1999 e JOHNSON 1955 um texto que não pode ser visto como uma unidade autónoma, porque faz parte de uma constelação lírica indissolúvel em que se articulam pelo menos três unidades editoriais principais: a 'versão Vanderbilt', F895/J1068 e J1775. Uma primeira variante das líricas que começam com o verso *Further in Summer than the Birds* (que tomarei aqui como designação – não título! – com a qual me referir a esta constelação de textos), enviada no Verão de 1865 à amiga Gertrude Vanderbilt, é composta de sete estrofes. Nas sucessivas quatro transcrições por parte de Dickinson ainda disponíveis, respectivamente duas de 1866 e duas de 1883 (falta o manuscrito enviado a Louise e Frances Norcross em 1865), o poema original aparece drasticamente alterado, mantendo apenas as primeiras duas estrofes da primeira versão, enquanto as últimas cinco são expungidas, substituídas por duas quadras completamente novas. JOHNSON 1955 opta por publicar a dupla de estrofes finais da 'versão Vanderbilt' como

magnifica um dos procedimentos exemplares da sua poesia: num tópico *menor*³⁷⁷ (neste caso, um animal insignificante como o grilo) desvendar as profundezas do desconhecido nele

um poema independente, por ventura o ‘último’ da sua edição, registando-o como J1775. A “Edição de Leitura” de FRANKLIN 1999, ‘puritanamente’ coerente com a escolha de transcrever apenas as últimas versões, sem referência às variantes, sacrifica simplesmente as últimas cinco quadras do texto de 1865, descartando a possibilidade (escolhida por JOHNSON 1955 com uma compreensível, mas impugnável licença crítica, que a torna interessante exclusivamente do ponto de vista da história da filologia) de as apresentar como poema independente. Para a reconstrução destas peripécias textuais, cf. FRANKLIN 1998: 831-836 e as entradas para os relativos manuscritos no Emily Dickinson Archive (<http://www.edickinson.org/works>).

Se é evidente a preferência de Dickinson pela versão rotulada como F895/J1068, documentada em duas transcrições para Higginson já em Janeiro de 1866 e retomada à distância de quase dois decénios com alterações menores (apenas com uma mudança de arquitectura estrófica e duas variantes lexicais), não é possível descartar da leitura a ‘versão Vanderbilt’, que, além de ser em si mesma magnífica, se interliga com a redação sucessiva, num circuito hermenêutico virtuoso de mútuo esclarecimento. Surpreendentemente, AMARAL: 302 traduz J1775, descartando seja a mais extensa ‘versão Vanderbilt’ que F895/J1068.

³⁷⁵Até um leitor cauteloso e cáustico como Yvor Winters, em geral nada dado a entusiasmos, e fortemente crítico em relação a Dickinson (“a master of a certain dowdy but undeniable effective mannerism”, WINTERS 1922: 279; “probably no poet of comparable reputation has been guilty of so much unpardonable writing /.../, one cannot shake off the uncomfortable feeling that her popularity has been mainly due to her vices; her worst poems are certainly her most commonly praised /.../ Her meter, at its worst that is, most of the time- is a kind of stiff sing-song; her diction, at its worst, is a kind of poetic nursery jargon; and there is a remarkable continuity of manner, of a kind nearly indescribable, between her worst and her best poems.” *Ib.*: 282), rende-se à força desta lírica: “The poem, though not quite one of her most nearly perfect, is probably one of her five or six greatest, and is one of the most deeply moving and most unforgettable poems in my own experience; I have the feeling of having lived in its immediate presence for many years” (WINTERS 1938: 292).

³⁷⁶Cujo apreço especial por este texto resulta evidente do facto de, no arco de dois decénios, o ter escolhido repetidamente como objecto de comunicação epistolar, veículo de transmissão literária, enviando-o (mesmo se em versões diferentes) a sempre novos destinatários, nomeadamente aos seus dois ‘leitores profissionais’ Higginson e Niles (responsável da Robert Brothers, editora de Boston que em 1878 incluiu um texto de Dickinson numa antologia poética de autores anónimos: *A Masque of Poets*). No envio do poema a Thomas Niles (FRANKLIN 1998 e Johnson, na sua edição crítica da correspondência, LETTERS, datam-no de 1883. SEWALL 1974: 584-5 conjectura uma sua ante-datação em 1879, mas não me parece um assunto relevante) Dickinson (numa notável excepção a um hábito que acompanha toda a sua produção) chega a dar um título ao texto, designando-o “My Cricket” (“Cricket” é igualmente a designação com que Frances Norcross regista os primeiros dois versos de *Further in Summer* na lista de poemas recebidos da poeta). Singular é o contexto epistolar do último (provavelmente nunca finalizado) envio, destinado a Mabel Todd, amante do irmão e sua futura primeira editora juntamente com Higginson. Dickinson adicionou ao texto do poema, transcrito em versão idêntica àquela enviada a Niles, a carcaça de um grilo, num círculo hermenêutico singular que modula o referente do texto ao seu índice. O referente literal do poema (o animal) é de-semantizado na sua exposição como objecto material e é simultaneamente re-semantizado na sua qualidade de animal morto, como objecto simbólico que reenvia à figura central do poema (a “tipificação” da “Nação menor” dos mortos por parte dos grilos). JACKSON 2005 (Cap. II: 68ss.) comenta amplamente este envio, como exemplo maior da ideia de transmissão literária de Dickinson, e desenvolve uma rica reflexão sobre o próprio texto e a sua fortuna crítica, considerando-os evidência decisiva a favor da sua tese sobre a impossibilidade de uma definição abstracta, sistémica, de lírica e da natureza historicamente condicionada de todo o “Lyric Reading”.

³⁷⁷Os insectos constituem um motor privilegiado desta operação poética; para Dickinson a *Entomologia* tem um fascínio duradouro de *contida inquietação* (*discreet alarm*) que torna fecundo o quotidiano:

These are the Nights that Beetles love -*
From Eminence remote
Drives ponderous perpendicular
His figure intimate -*
The terror of the Children*
The merriment of men*
Depositing his Thunder
He hoists abroad again -

** the Beetle loves*

**This*
**transport*
**jeopardy*

*A Bomb op on the Ceiling
Is an improving thing -
It keeps the nerves progressive
Conjecture flourishing -
Too dear the Summer evening
Without discreet alarm -
Supplied by Entomology
With it's remaining charm*

F1150/J1128 (1868)

A identificação da *figura intimidante do Besouro* com a poesia, que *desce de noite*, de *Alturas remotas*, *Bomba* que mete medo e alegria, resulta nítida na comparação com F360/J512 (tradução portuguesa, AMARAL: 332s.), poema que estabelece igualmente a dupla equivalência da poesia com uma *Bomba*, que *dança*, e com um insecto (uma *Abelha*): a alma-bomba sente-se libertada no frenesi da inspiração poética, quando nenhum grampo retém o canto, como a abelha reunida à rosa: *The soul has moments of escape -/When bursting all the doors -/ She dances like a Bomb, abroad,/ And swings op on the Hours,/ As do the Bee - delirious borne -/ Long Dungeoned from his Rose -/...// The Soul's retaken moments -/ When, Felon led along,/ With shackles on the plumed feet,/ And staples, in the song,*). Esta identificação expõe programaticamente uma das raízes principais da vertente 'entomológica' da escrita dickinsoniana, que conta uma grande quantidade de poemas dedicados aos insectos (algo como 153 textos referem-se-lhes ocasional ou tematicamente), mas se focaliza com eficácia especial nas líricas em que a observação de uma destas pequenas criaturas avulta em perturbadora confrontação com o enigma. Tal como com os besouros isto acontece com as moscas (F591/J465; F1393/J1388); as borboletas (F610/J354); os zangões (*Bombus*) (F68/J89; F721/J668); as abelhas (F1764/J1746; F1779/J1755; F21-22-23/J18; F758/J647; F1142/J1115; F1297/J1343; F1389/J1381; F1426/J1405; F1358/J1338; F1056/J661). Não sendo insectos, as aranhas podem, contudo, ser inscritas neste álbum temático de valorização poética das criaturas menores do reino animal: a aranha torna-se figura exemplar da criação poética em três poemas que iremos ler mais à frente (cf., *infra*, o Capítulo XI).

"She put more excitement into the event of a dead fly", escreveu a sobrinha, "than her neighbors got from a journey by stage-coach to Boston. If art is «exaggeration apropos», as Mérimée claims, she was an incomparable artist at life." (BIANCHI 1914: IX). A "exageração", a elevação de um *minor thing* (seja isto uma "mosca morta") à instância existencial e simbólica de um sentido maior, é aqui reconhecida limpidamente como um carácter fundamental da arte de Dickinson. A *coisa menor* torna-se coisa *irrevogável*, *uma vez começada*, para o ser *impotente de a parar*: a poesia, como a dor, torna o ser vivo *irrevogável*, na intensificação 'assustadora' ('*Tis Terror as consummate*) do seu *Ser*, ao qual pode ser tirada a vida, mas não a potência inextinguível do seu ter vivido. Cf. F527 (1863)/J565 (1862) que fala tanto de angústia como de arte poética (cit., *infra*, o Capítulo X): *One Anguish - in a Crowd -/ A minor thing - it sounds - /.../ that Repealless thing -/ A Being - impotent to end -/ When once it has begun.*

Assim a hipérbole do já citado F995/J985 (1865), *The missing All, prevented Me/ From missing minor Things*, confirma a preeminência da poesia em estabelecer o autêntico valor das coisas, aviltando a importância dos alegados assuntos maiores (*If nothing larger than a World's/ Departure from a Hinge/ Or Sun's Extinction, be observed/ 'Twas not so large that I/ Could lift my Forehead from my work/ For Curiosity*).

O mesmo processo de mudança provocada pela revelação do mistério profundo das coisas pode todavia produzir-se na experiência de todo o ser, aspecto, fenómeno da natureza: das flores (F642/J380) às aves (F359/J328); dos morcegos (F1408/J1575) aos cenários naturais (F610/J354; F935/J1540) e às fases do tempo astronómico, das estações às horas do dia (os exemplos deste tipo são demasiados para poder mencioná-los todos, mas não nos esqueçamos, uma vez lido, de *some mighty, odd afternoon* que transforma radicalmente a nossa compreensão da existência: F129/J80; F399/J524; F1164/J1140).

Deste ponto de vista não há 'hierarquias' no universo de Dickinson: a *coisa menor* é tão infinita, irrevogável e inalcançável como a maior. Esquilo e eclipse, triste-pia (*Bobolink*) e mar, grilo e trovão são manifestações igualmente grandiosas, e no seu mistério inefáveis, da natureza:

*"Nature" is what We see -
The Hill - the Afternoon -
Squirrel - Eclipse - the Bumble bee -
Nay - Nature is Heaven -*

*"Nature" is what We hear -
The Bobolink - the Sea -*

escondidas.³⁷⁸ O canto monótono, mecânico (*E não conhece diferença/ De cadência, ou de Pausa -/ Mas simultânea como Uniforme -*) destas pequenas criaturas dos campos, que assinala o aproximar-se do fim do Verão como o fim do dia,³⁷⁹ eleva-se à *suma da Elegia* expressa pela *Terra*, à *mais antiga* de todas as vozes, à *Melodia* cuja *Beleza* torna a terra *Península conhecida*, e que, no cariz *pensativo* do seu *patético* ritual, *amplia a solidão*, apresentando-se como evidência *discreta* (*unobtrusive*) do facto de que o *esforço do Dia*

Thunder - the Cricket -
Nay - Nature is Harmony *Melody -*

"Nature" is what We know -
But have no Art to say - *Yet*
So impotent our Wisdom is *be*
To Her Sincerity *Simplicity -is*

F721 (1863)/J668 (1863)

Se hierarquia se dá, para Dickinson, é apenas em relação à medida de silêncio na voz do fenómeno, à sua potencialidade de ser auto-desmentida (*Nay*), contida na própria manifestação sensorial:

Life, and Death, and Giants -
Such as These - are still -
Minor - Apparatus - Hopper of the Mill -
Beetle at the Candle -
Or a Fife's Fame -
Maintain - by Accident that they proclaim -

F777/J706 (1863)

³⁷⁸“A terrible woman, who annihilated God as if He were her neighbor, and her neighbor as if he were God – all with a leaf or a sunbeam that chanced to fall within her sight as she looked out of the window or the door during a pause in her sweeping”./.../ The woman at her most terrible had the majesty of an erect corpse, a prophet of unspeakable doom; and she spoke through sealed lips”. (WINTERS 1022: 279). A definição fulminante de Y.Winters captura com ironia e espanto (em que a admiração se mistura com o menosprezo alimentado pelo sentido de superioridade social e sexual do macho, príncipe do *establishment* académico) este peculiar talento poético da obscura dona de casa de Amherst (“a spinster who may have written her poems to keep time with her broom”), de deformar em sublime o quotidiano e de deflacionar o sublime em experiência comum: *It's Amber Revelation/ Exhilarate – Debase/- Omnipotence' inspection/ Of Our inferior face* – (F669/J552).

³⁷⁹Como enfatizado por Dickinson, o grilo é um perfeito calendário e relógio natural, porque o seu canto é sincronizado com o ciclo astronómico, tanto o da passagem das estações (no seu pontualíssimo desfasamento, cf. *infra* F1312/J1276) como o do dia solar. Por um lado, o ritmo circadiano do canto do grilo (o *Relógio gentil*, *Pêndulo patético* de F1312/J1276), é regulado pelo estímulo da passagem da luz à escuridão em plena sintonização com o dia solar: ele começa a cantar cerca de duas horas antes que a luz do dia se apague, antecipando o pôr-do-sol, e deixa de cantar cerca de duas horas e meio antes do amanhecer, numa adaptação diária à variação do horário do sol. Por outro lado, o Grilo do campo primaveril e o outonal alcançam a maturidade para a acasalação, começando a cantar, respectivamente, da segunda metade da Primavera até ao primeiro Verão e do Verão avançado até à primeira metade do Outono: “In areas where both species are found, they are best identified by when they are seen or heard. Because they overwinter as nymphs, Spring Field Crickets develop quickly when warm weather arrives and adults typically appear and begin singing and mating in late spring, continuing until late June or early July, when they finish laying eggs and die off. In contrast, Fall Field Crickets hatch in the spring, and adults don't appear and begin singing until mid- or late July, after which they continue singing and mating into the autumn, when they are finally killed by frosts. In most areas of overlap, there is a period of silence in midsummer when neither species is heard.” <http://songsofinsects.com/crickets/spring-and-fall-field-crickets>.

(solar, sazonal, figuralmente existencial) *é concluído* (*Day's attempt is done*) como *antecipação espectral* do *Repouso* sem fim que lhe segue.

§ 28 A POESIA DAS *COISAS COMUNS*, DAS *COISAS MENORES*

A poesia de Dickinson é um universo ‘vermeeriano’ de pequenos gestos, pequenos seres, momentos quotidianos,³⁸⁰ universo das *coisas comuns* e *mais pequenas* (*common and smallest things*)³⁸¹ que costumam passar despercebidas, mas são singularmente focadas pela *pequena semente itálica*³⁸² que é a poesia, na sua íntima afinidade à *grande luz* que é a morte,

³⁸⁰Se quiséssemos desenvolver o paralelismo pictórico (algo que FARR 1992 tem feito, enquadrando a escrita da autora no contexto histórico da pintura americana a ela contemporânea), poderíamos dizer que a galeria de poemas de Dickinson inclui não apenas ‘paisagens’ e naturezas mortas (as manifestações mais simples e comuns da natureza já mencionadas, como pequenos animais e flores, horas do dia, cenários exteriores como um pôr do sol, um golpe de vento, um jogo de nuvens, prados, um grupo de árvores, uma marinha), mas ‘cenos de género’ tiradas do dia a dia duma cidadã burguesa do New England em conformidade à máxima anti-heróica de que *A Expressão mais Vital do Drama é o Dia Comum: Drama's Vitallest Expression is the Common Day* (F776/J741). Entre gente comum que morre, visitas, conversas de namorados, casamentos, passeios pelo jardim, ocupações femininas, como a costura e a toilette feita antes de sair de casa ou dum trabalho doméstico, as cenos de género de Dickinson não têm contudo nada de prosaicamente, comicamente narrativo, mas, tal como em Vermeer, capturam no quotidiano a densidade metafísica do mistério. Leia-se, como exemplo maior desta capacidade de ‘transfiguração’, o sublime F522 (1863)/J443 (1862):

*I tie my Hat - I crease my Shawl -
Life's little duties do - precisely -
As the very least
Were infinite - to me -*

*I put new Blossoms in the Glass -
And throw the Old - away -
I push a petal from my Gown
That anchored there - I weigh
The time 'twill be till six o'clock -
So much I have to do -/.../*

Dickinson fornece aqui uma definição precisa e iluminadora da própria *ars poetica*, ao escrever: *Como se as [obrigações] mais pequenas/ Fossem infinitas – para mim -*.

³⁸¹*Of Mines, I little know, myself -
But just the names, of Gems -
The Colors of the Commonest -
And scarce of Diadems –*

F418/J299 (1862)

³⁸²*This is a Blossom of the Brain -
A small - italic Seed
Lodged by Design or Happening
The Spirit fructified*

F1112 (1865)/J945 (1864)

na sua capacidade de mudar radicalmente a nossa visão do real, retirando-nos a ilusão de “o possuir”³⁸³.

*The last Night that She lived
It was a Common Night
Except the Dying - this to Us
Made Nature different*

*We noticed smallest things -
Things overlooked before
By this great light upon our minds
Italicized - as 'twere.*

F1100 (1865)/J1100 (1866)³⁸⁴

Formalmente, esta função “italicizadora” e estranhante é precisamente a mesma descrita por Viktor Shklovsky como “device”, dispositivo, artifício central da poesia: “And so, in order to return sensation to our limbs, in order to make us feel objects, to make a stone feel stony, man has been given the tool of art. The purpose of art, then, is to lead us to a knowledge of a thing through the organ of sight instead of recognition. By «estranging» objects and complicating form, the device of art makes perception long and «laborious». The perceptual process in art has a purpose all its own and ought to be extended to the fullest.” (SHKLOVSKY 1929: 6) Contudo, Shklovsky foca unicamente o efeito de “desautomatização da percepção” perseguido pela “ruptura” estilística própria do estranhamento, generalizando indevidamente um procedimento literário bastante comum mas não universal (amplamente utilizado por Tolstói, como realçado por Shklovsky, mas, por exemplo, não usado por Stendhal) e limitando a função deste “artifício” a uma estratégia psicológica (de reactivação da atenção e da percepção), ignorando a razão cognitiva mais profunda (tão nitidamente evidenciada por Dickinson) de exposição do inconhecível abrigado no conhecido. Esta função de *disclosure*, de desvendamento, é o mecanismo racional (e não meramente psicológico) pelo qual, como justamente observado por Shklovsky, “Estrangement ... is the foundation of all riddles” (*Ib.*: 11); do mistério não se pode falar se não numa perspectiva de “estrangement” e a arte que se confronta com o mistério das coisas e tenta nomeá-lo, fá-lo como interrogação e exposição da distância que nos separa de um conteúdo que nunca pode ser objecto do nosso discurso. Sobre a focalização da percepção como mecanismo essencial da figuralidade lírica, que torna os conteúdos perceptivos ‘significantes simbólicos’ da expressão interpretativa dos conteúdos intencionais, cf., *infra*, o Capítulo XII.

³⁸³“Since my Father’s dying, everything sacred enlarged so - it was dim to own -.” (*Carta 503*, a T. W. Higginson. Junho de 1877).

³⁸⁴Este poema é associado por Johnson (que o data de 1866) à morte de uma vizinha de Dickinson, acontecimento comentado pela poeta numa carta à amiga J.G. Holland: “A woman died last week, young and in hope but a little while - at the end of our garden. I thought since of the power of death, not upon affection, but its mortal signal. It is to us the Nile.” (*Carta 318*. 3 de Maio de 1866). O interesse primário da morte para a poesia - declara Dickinson - não é emocional, afectivo, mas cognitivo: o que é necessário pensar é a morte como sinal e não como poder de nos afectar. Cf. também F640 (1863)/J360 (1862), em que a mesma ideia é contudo conjugada em termos basicamente psicológicos, num daqueles momentos de exibido sentimentalismo que não são de todo excepção na autora, como realçado justamente por JACKSON 2005, que reconhece nisto uma marca precisa de pertença à cultura ‘feminina’ do próprio tempo:

*Death sets a Thing significant
The Eye had hurried by
Except a perished Creature
Entreat us tenderly*

*To ponder little workmanships
In Crayon, or in wool,
With “This was last Her fingers did” -
Industrious until -*

Exactamente como a morte, a poesia *italiciza* (ênfatiza a *Cerimónia*) a *prosa* da “pequena” existência³⁸⁵ na qual somos fechados,³⁸⁶ eleva (enhance)³⁸⁷ a insignificância simples e humilde do despercebido³⁸⁸ a alturas tão sublimes quanto dolorosas.³⁸⁹

§ 29 “DAS UNHEIMLICHE”

Como um relâmpago que ilumina a noite, o olhar da poeta rasga o breu da banalidade em que abafamos o quotidiano (“das Heimliche”), e revela o seu poder de enigma até então

³⁸⁵*It would have starved a Gnat -/To live so small as I - F444/ J612.*

³⁸⁶Cf. o celeberrimo *They shut me up in Prose* - F445/J613 (1862), cuja fortuna crítica como “hino” do rebeldismo dickinsoniano não tem ajudado à sua interpretação, privilegiando unilateralmente o seu cariz autobiográfico sobre o literário.

³⁸⁷*And then - the size of this “small” life -
The Sages - call it small -
Swelled - like Horizons - in my vest* -
And I sneered - softly - “small”!*

**breast*

F307 (1862)/J271 (1861)

³⁸⁸*One dignity delays for all -
One mitred afternoon -
None can avoid this purple -
None evade this crown!*

*Coach, it insures, and footmen -
Chamber, and state, and throng -
Bells, also, in the village
As we ride grand along!*

*What dignified attendants!
What service when we pause!
How loyally at parting
Their hundred hats they raise!*

*Her pomp surpassing ermine
When simple You, and I,
Present our meek escutcheon
And claim the rank to die!*

F77/J98 (1859)

³⁸⁹*And then - the size of this “small” life -
The Sages - call it small -
Swelled - like Horizons - in my vest* -
And I sneered - softly - “small”!*

**breast*

A solemn thing - it was - I said –

F307 (1862)/J271 (1861)

ignorado (“das Unheimliche”, *Inquietante, Uncanny*). O que nos aparecia familiar, torna-se sinistramente distante, na sua súbita inacessibilidade.³⁹⁰

*The Lightning is a yellow Fork
From Tables in the Sky
By inadvertent fingers dropt
The awful* Cutlery* *solemn

*Of mansions never quite disclosed
And never quite concealed
The Apparatus of the Dark
To ignorance revealed –*

F1140 (1867)/J1173 (1870)

Os terríveis talheres dickinsonianos seccionam e servem-nos, com a contida elegância que convém à *mesa* de um lar abastado da Nova Inglaterra, a dialéctica de *nunca completamente revelado/ E nunca completamente escondido* (*never quite disclosed/ And never quite concealed*) própria do que é “unheimlich”. Em alemão este atributo tem o duplice significado de “inquietante” (estranho, ‘anormal’) e “escondido”. No célebre ensaio dedicado a esta noção, Freud (FREUD 1919) reconstrói a dinâmica psíquica destes dois valores semânticos em relação ao comum antónimo “heimlich” (“familiar”): o mal-estar próprio do inquietante é que ele nos surpreende como uma faceta inesperada do conhecido, quebrando o sentimento de familiaridade conexo ao quotidiano, num choque sentido como uma traição por parte do nosso mundo (afinal a realidade não é aquilo que acreditávamos fosse). “Unheimlich” (“inquietante”) é o “heimlich” (“familiar”) que se manifesta abruptamente como “não familiar”, diferente do que pensávamos, revelando algo nele “escondido”, mais poderoso do que aquilo que se tinha manifestado até então. Esta mistura instável de sabido e ignoto que se condensa na mesma entidade, meio ou situação, põe o inquietante fora de controlo, porque nos tira a possibilidade de marcar as fronteiras: afinal o nosso saber é um não saber, não podemos contar com ele como arma para combater o *desconhecido* que surge como sua parte e como irredutivelmente tal, como o *inconhecível*. O pavoroso do “unheimlich” está no facto que não se trata de um desconhecido a explorar, um ‘*ainda não*’ a

³⁹⁰Esta estratégia de estranhamento alcança um êxito paradigmático em F591/J465, texto (aberto pelo verso: *I heard a Fly buzz - when I died -*) cuja força gelidamente perturbadora não resulta gasta pelo inflacionamento da sua leitura (sendo entre os mais citados e antologiadados de toda a poesia americana). Discutindo com a cunhada Susan Gilbert diferentes versões da segunda estrofe de F124/J216 (que começa com um dos versos mais sepulcrais da história da literatura: *Safe in their Alabaster Chambers -*), Dickinson pergunta, enviando-lhe uma nova proposta: “Is this frostier?” (*Carta 238*. Entre 1859 e 1861). Quanto mais arrepiante quanto melhor: com o laconismo habitual Dickinson condensa em três palavras um programa estético.

conquistar, algo que com o tempo pode por princípio ser convertido em informação. O inquietante não se manifesta como o escondido finalmente desvelado ou por desvelar, mas como o manifestar-se do escondido como aquilo que *nunca* será realmente (*quite*) revelado. Ele apresenta-se como uma visão que se auto-destrói no momento em que se produz, apenas um vislumbre, porque *nunca* saberemos ‘quanto’ vemos daquilo que nós sabemos estar escondido, *nunca* sairemos do território ambíguo da indistinção, *nunca* poderemos traçar a linha de demarcação entre aparência e latência. Nesta impotência afirma-se como condição existencial o carácter oximórico da contemplação da sombra: ver o escuro é não ver, e é neste paradoxo que Dickinson (como já anteriormente realçado ao longo da nossa leitura) inscreve o seu programa poético, caracterizando a própria escrita como singular forma de vida, como *quieto* empenho de erupção, capacidade de fazer luz onde *é escuro o suficiente por fazer a menos da visão que apaga* (para *mostrar sem* ela, se escolhermos a significativa variante no terceiro verso assinalada no manuscrito), onde a sombra é tão profunda que *toda a visão (que apaga o mistério do inconhecível, do escondido pela luz do dia)* se torna inservível:

<i>A still - Volcano* - Life -</i>	<i>*Volcanic</i>
<i>That flickered in the night -</i>	
<i>When it was dark enough to do*</i>	<i>*show</i>
<i>Without *erasing sight -</i>	<i>*endangering</i>
 <i>A quiet - Earthquake Style -</i>	
<i>Too subtle* to suspect</i>	<i>*smouldering</i>
<i>By natures this side Naples -</i>	
<i>The North cannot detect</i>	
 <i>The Solemn - Torrid - Symbol -</i>	
<i>The lips that never lie -</i>	
<i>Whose hissing Corals part - and shut -</i>	
<i>And Cities - ooze* away -</i>	<i>*slip – slide – melt</i>

F517 (1863)/J601 (1862)³⁹¹

O *Relâmpago-Vulcão* não ilumina a paisagem escondida pelo breu da noite, mas a noite no seu poder de apagar a paisagem: o que é *revelado à Ignorância (revealed to Ignorance)* pelo *Relâmpago* da poesia não é algo que está *atrás* da sombra, mas *O Aparato da Escuridão (The Apparatus of Dark)*,³⁹² a *Maquinaria da Escuridão* que envolve o dia, sem que a maioria

³⁹¹Tradução portuguesa, AMARAL: 24s.

³⁹²A associação figural entre relâmpago-trovão e poesia (como forma de revelação da verdade) é o tópico de outros dois textos ‘poeticamente programáticos’: *Tell all the truth but tell it slant* - F1263/J1129 e *To pile like Thunder to it's close* - F1353/J1247. A figura do relâmpago complementa-se em Dickinson com outra figura

da humanidade, entorpecida na sua grosseira confiança na luz, dê disso conta. A quem *diz bom dia* a poeta retorqui *boa noite* (*Some say good night - at night -/ I say good night by day* F586 [1863]/ J1739 [?]),³⁹³ porque para ela as *Manhãs são Noites* (*To Whom the Mornings stand for Nights, - F1055/J1095*), porque ela sabe reconhecer *O terrível Padrão da Meia-noite Nos Tesouros do Dia - (Midnight's awful Pattern In the Goods of Day -)* (F1203/J1171) e formular o *Solene - Tórrido - Símbolo* em que a aparência diurna rui (*Cidades- esvaem-se -/ desaparecem – desassomam - evaporam /em nada*),³⁹⁴ dissolvida pela *força quieta de um*

maior de caracterização da poesia: as *Tapeçarias*, os *Arcos de luz* tecidos pela aranha no breu da noite. Expondo aspectos diferentes do poder da escrita, as duas figuras expõem a mesma propriedade de ser luz que ilumina não o que a noite esconde, mas a noite como tal (cf., *infra*, o Capítulo XI).

³⁹³Precisamente como o poeta apaixonado do shakespeariano “Soneto XLIII”: *All days are nights to see till I see thee,/ And nights bright days when dreams do show thee me.*

³⁹⁴Capacidade igualmente perseguida, um século depois, por John Ashbery, um dos mais “inquietantemente” (“escondidamente”) dickinsonianos entre os poetas americanos contemporâneos. Leia-se a parte final do grandioso “Self-portrait in a Convex Mirror”:

... and the ache
Of this waking dream can never drown out
The diagram still sketched on the wind,
Chosen, meant for me and materialized
In the disguising radiance of my room.
We have seen the city; it is the gibbous
Mirrored eye of an insect. All things happen
On its balcony and are resumed within,
But the action is the cold, syrupy flow
Of a pageant. One feels too confined,
Sifting the April sunlight for clues,
In the mere stillness of the ease of its
Parameter. The hand holds no chalk
And each part of the whole falls off
And cannot know it knew, except
Here and there, in cold pockets
Of remembrance, whispers out of time.

A busca do terrível Padrão da Meia-noite Nos Tesouros do Dia renova-se, a um século de distância, na escrita do poeta contemporâneo que, *Decompondo a luz de Abril em busca de indícios*, olhando para *O diagrama ainda esboçado no vento, e materializado/ No brilho dissimulador do meu quarto*, responde indirectamente mas claramente ao pedido da alma gémea poética formulado no programático F723/J736 (1863): *Have any like Myself/ Investigating March* (com o fortíssimo *Tem alguém como eu?: Have any like Myself* repetido três vezes). Investigações de Março e de Abril, conjecturas e busca de indícios são a ocupação do poeta, que opera não com imagens mas com figuras (*diagrams*). Sobre a relevância desta noção, cf., *infra*, o Capítulo XI). E *cada parte do todo desprende-se/ Cidades – esvaem-se* - no padrão complexo da visão do poeta-insecto (que decompõe as imagens unitárias em partes, e as recompõe, sobrepostas e apostas, em mosaico, em *diagramas*), num processo ‘óptico’, ‘estético’, em que ver o objecto é ver o olho que o desmembra e reconstitui: *Nós vimos a cidade; é o recurvo/ Olho espelhado de um insecto*. É a sua peculiar maneira de ver (de não ver como os homens: por imagens, mimeticamente, unitariamente, na totalidade, mas investigando e desmembrando a luz, em busca do padrão da escuridão escondido no seu brilho dissimulador), esperando e adiando, escolhendo o tempo certo para o fazer, isolando uma altura única (*Março, Abril*) no todo do tempo (*Todas as Estações do Ano*) e um lugar único no todo do espaço (o Lugar, *a varanda em que todas as coisas têm lugar e prosseguem*) que produz o *Cântico espectral* (mortuário), os *murmúrios fora do tempo*, guardados em *frios poços da memória*, do poeta-insecto (Grilo, Besouro), a *suprema Elegia da terra*:

Terramoto tão subtil na latência da sua acção que só naturezas deslocadas na geografia fabulosa da ruptura com o próprio meio ambiente, com o próprio quotidiano (natures this side Naples) podem detectar. Nada muda na aparência exterior do mundo quando o Relâmpago brilha, o Vulcão abre os seus lábios de coral: Subtil a mais, a desconfiança na luz, por ser património de muitos, a descodificação do Símbolo solene, da figura poética que expõe o terrível Diagrama da Meia-noite, é reservada a poucos, mas a sua verdade de revelação não pode ser posta em questão: os lábios do poeta-profeta nunca mentem.

*Have any like Myself
Investigating March,
New Houses on the Hill descried -
And possibly a Church -*

*That were not, We are sure -
As lately as the Snow -
And are Today - if We exist -
Though how may this be so?*

*Have any like Myself
Conjectured Who may be
The Occupants of the Adobes -
So easy to the Sky -*

*'Twould seem that God should be
The nearest Neighbor to -
And Heaven - a convenient Grace
For Show, or Company?*

*Have any like Myself
Preserved the Charm secure* *Vision sure/Vision clear
By shunning carefully the Place *spot/site
All Seasons of the Year,*

*Excepting March – 'Tis then
My* Villages be seen - *The
And possibly a Steeple -
Not afterward - by Men -*

Considerar Deus um vizinho de casa (*Parece que Deus seja/ O Vizinho de casa mais próximo*) pode ser algo de “terrível”, como realçado por Y. Winters, mas, reivindica Dickinson, é este o negócio da poeta, cujas conjecturas a levam a ver aquilo que comumente não se vê, que o tempo de uma neve (*há uma neve*) *não havia*, e que, todavia, deve existir se Nós existimos (será mesmo?). Conjecturando (renunciando à visão comum, ao ganho do dia a dia - *Evitando cuidadosamente o Sítio/ em todas as Estações do Ano -*), o poeta consegue descobrir Campanários e (as suas) Aldeias, consegue segurar o sortilégio e descobrir o Céu (Heaven) lado ao lado do céu (Sky) - *seu Ornamento, sua Companhia* -. Só ele - e, eventualmente, alguém como ele - consegue ver e ouvir a badalada, Vibrante no céu aberto, do sino da minha aldeia, que *lhe soa como um sonho*, como um sortilégio, na alma distante. No seu poder encantatório de evocação de um ritual misterioso como todo o ofício religioso, a voz monótona do sino, *Que já a primeira pancada/ Tem o som de repetida*, é espectral e assustadora, como o cântico dos grilos, cuja descrição na ‘versão Vanderbilt’ de *Further in Summer* se assenta perfeitamente à dolente badalada pessoal: *E não conhece diferença/ De cadência, ou de Pausa -/ Mas simultânea como Uniforme -*.

Não mente quem fala perante a morte, e a palavra do poeta é ‘mortuária’, póstuma³⁹⁵ (um *Cântico espectral*): o *Símbolo* é *solene* porque carregado de morte. A raiz do “unheimlich”, o factor que produz a incontrolável mudança do familiar no inquietantemente desconhecido (e inconnhecível), é a morte, que germina no seio do que é vivo,³⁹⁶ a passagem que se produz no seio da duração e da permanência como seu contraditório constitutivo (*vão paralelos: diferem e são parecidos*) (*go parallel: differ and are alike*).³⁹⁷

Assim como *O Grilo deixa cair uma linha preta* (*The Cricket drops a sable line*),³⁹⁸ o dedo do poeta, recolhendo o *Garfo Amarelo deixado cair por dedos descuidados* (*Yellow Fork By inadvertent fingers dropt*), reconstrói o *diagrama* da escuridão *desenhado* por um *dedo rugoso* (restituindo, não decifrando, a figura escondida na luz), inscreve as suas *linhas pretas* na branca superfície do não dito. Se, aparentemente, nada é mudado pela escrita do poeta (*Nenhuma ruga no Esplendor: No furrow on the Glow*), a *Diferença Druídica* que se expõe na formulação do significado, *exalta a Natureza* em vez de destituí-la, articulando o limite em sentido. É no limiar, como condição de passividade e impermanência, como falhar

³⁹⁵Cf., *supra*, o Capítulo V.

³⁹⁶*Life is death we're lengthy at, / Death the hinge to life.* (F502 [1863]). Na *Carta 937*, para H. Hunt Jackson, enviada em Setembro de 1884, Dickinson deixa cair uma observação que atrás da aparente banalidade dum relato pessoal sobre as suas condições de saúde física e espiritual (a poeta declara sair de um Verão de “Nervous prostration”, passado inteiramente em casa, na “cadeira”) pode ser lida como um comentário geral sobre os seus poemas outonais e sobre o movimento figural de revelação que eles expõem: “The Summer has been wide and deep, and a deeper Autumn is but the Gleam concomitant of that waylaying Light –”.

³⁹⁷*The Opening and the Close*
Of Being, are alike
Or differ, if they do,
As Bloom opon a Stalk –

That from an equal Seed
Unto an equal Bud
Go parallel, perfected
In that they have decayed –

F1089/ J1047 (1865)

³⁹⁸*The Jay his Castanet has struck*
Put on your muff for Winter*
*The Tippet that ignores his voice**
*Is impudent to nature**
*Of Swarthy Days he is the close**
His Lotus is a chestnut
The Cricket drops a sable line
No more from your's at present

**Bells*
**The [Tippet] that resists his voice / The Tippet that does not arise*
**Is <infidel> ablative/ Impudent / renegade to Nature*
**<knell>*

F1670/ J1635 (1884)

da presença, da experiência como plenitude, que se dá a necessidade da significação: o signo intervém onde a referência não é dada como actualidade e é projectada como significado.³⁹⁹

³⁹⁹Articular o limite em sentido e não ‘limitar-se’ simplesmente a descrevê-lo é o grande desafio da poesia, tão difícil, que o fracasso é o fado mais comum do poeta. É extremamente instrutivo, por exemplo, comparar *Further in Summer* com a lírica “August” de Helen Hunt Jackson, escritora muito popular na altura, que foi introduzida à produção poética de Dickinson por Higginson (que lhe enviou vários textos da sua ‘protégée’ de Amherst) e desde o primeiro momento admirou e encorajou a autora, tentando convencê-la a publicar os seus poemas. É muito provável que Jackson tenha composto “August” tendo na memória *Further in Summer*, porque Higginson revelou a Mabel Todd que “H. H. did not know of her [E.D.] poems till I showed them to her (about 1866)” (apud SEWALL 1974: 580), e é natural que, entre os poemas de Dickinson dados a conhecer a Jackson nesta altura, Higginson tenha incluído a versão de *Further* que Dickinson lhe tinha enviado a 27 de Janeiro desse ano.

*Silence again. The glorious symphony
Hath need of pause and interval of peace.
Some subtle signal bids all sweet sounds cease,
Save hum of insects' aimless industry.
Pathetic summer seeks by blazonry
Of color to conceal her swift decrease.
Weak subterfuge! Each mocking day doth fleece
A blossom, and lay bare her poverty.
Poor middle-aged summer! Vain this show!
Whole fields of Golden-Rod cannot offset
One meadow with a single violet;
And well the singing thrush and lily know,
Spite of all artifice which her regret
Can deck in splendid guise, their time to go!*

Insectos, aves e a *patética* atmosfera do declínio do Verão preenchem estes versos de Jackson exactamente como os de Dickinson, numa singular proximidade ‘emocional’ que enfatiza a distância poética: não se poderiam construir textos mais diferentes a partir do mesmo material. Enquanto Jackson se esforça por descrever e objectivar o mistério, acumulando imagens e definições, Dickinson não pretende defini-lo e representá-lo ‘mimeticamente’, condensando a escrita em figuras que articulam ‘não figurativamente’ a experiência que temos dele.

Poeticamente bastante mais afim ao “August” de Jackson é um *Setembro* de Dickinson construído com o mesmo mecanismo compositivo: ‘identificação’ de um fenómeno natural com um comportamento humano (a inútil tentativa de disfarçar o próprio declínio) por meio da implícita personificação da natureza, e sua caracterização avaliativa-emocional por meio da acumulação de definições de cariz descritivo:

*September's Bacchalaureate
A combination is
Of Crickets - Crows - and Retrospects
And a dissembling Breeze*

*That hints without assuming -
An Innuendo sear
That makes the Heart put up it's Fun -
And turn Philosopher.*

F1313/J 1271 (1873)

Não é difícil reconhecer que a enfática (quatro pontos de exclamação em catorze versos) verbosidade vitoriana de Jackson resulta bastante menos eficaz do que o equilíbrio e a elegância da linguagem de Dickinson, que como de costume combina a força epigramática (*O Bacharelado de Setembro, Uma árida Insinuação*) com a eficácia expressiva (culminante nos dois magníficos versos finais: *Que leva o Coração a abandonar o divertimento - E tornar-se Filósofo: That makes the Heart put up it's Fun - And turn Philosopher*, que reproduzem ritmicamente, quase onomatopaicamente, a batida acelerada do coração em festa e o seu abrandamento na protração meditativa

§ 30 A PASSAGEM DO TEMPO

COMO GRADUALIDADE DA GRAÇA

O preço da significação é a subtração da presença (a não posse da plenitude da experiência), o preço da manifestação é a perda, o preço da elevação é a falta de compreensão: a articulação em sentido - *Símbolo, Runa, Melodia* - da experiência celebra o tornar-se sagrado – separado, indisponível a qualquer controlo humano - do profano, do acessível. Na subtracção dá-se a revelação, realça incansavelmente Dickinson. O ser manifesta-se ao derrubar-se, e a grande função cognitiva da poesia (*Onde não há Melodia/ Há a Península Incógnita* -) é expor esta privação no *Facto da Beleza* (*Beauty - is Nature's Fact -*), como *gradualidade da Graça*, como inscrição no ser da *diferença* inconhecível, mas reconhecível, que se produz como passagem temporal:

*Nor know I when it cease -
At Candles, it is here -
When Sunrise is - that it is not -
Than this, I know no more –*

da longa palavra final: *Philosopher*). Contudo, o princípio compositivo dos dois poemas é inegavelmente o mesmo, e fica muito aquém de outros textos de Dickinson, como F122/J130, em que o tópico do *artifício*, o *show*, com o qual a natureza parece querer enganar o homem, e mais profundamente enganar-se a si mesma sobre a brevidade da vida e a transitoriedade das coisas, é elaborado com força poética superior, evitando definições e ‘descrições figurativas’ que reduzem a personificação à projeção de uma condição psicológica (o poeta simplesmente ‘atribui’ à natureza o próprio estado de ânimo). Nos seus textos maiores, Dickinson personifica a natureza identificando uma condição comum aos fenómenos naturais e ao homem, mas evitando a antropomorfização mimético-psicológica (‘figurativa’). Esta diferença crucial entre personificação figural e antropomorfização figurativa pode ser evidenciada a partir da leitura de F1341 (1874)/J1346 (1875), poema que explicita como dinâmica emocional humana a tentativa de *Esquivar a Lança/ O Declínio da Vida* (em que as variantes *Pensamento* /<*Facto*> são descartadas pelo objecto perceptivo *Lança*: nem *Facto* objectivável nem puro *Pensamento* abstracto, mas condição sofrida perceptivamente, exposta figuralmente, arma que fere):

*As Summer into Autumn slips
And yet we sooner say
The Summer than the Autumn, lest
We turn the Sun* away, *Spell*

*And almost count it an Affront
The presence to concede
Of one however lovely, not
The one that we have loved -*

*So we evade the Charge of Years
On one attempting shy
The Circumvention of the Shaft* *Thought(<Fact>
Of Life's Declivity.*

Se o insulso gorjeio dos grilos se *eleva* (Arise) no *Cântico espectral* do poema como *prefiguração (typify)*⁴⁰⁰ do *Cântico espectral* (das almas que descansam no *repouso* eterno),⁴⁰¹ se ele *ênfatiza a Celebração* (*The Service emphasize -*) e *Exalta a Natureza* (*Enhances Nature*), é porque a *antiquíssima Diferença* que nele é *apreendida (felt)* como um *Costume gentil* (*gentle Custom*) das nossas vidas, como algo que nos acompanha (meigo e nobre) desde a noite dos tempos (nos mistérios *Druídicos* do que vem antes da história), esta *Diferença* é a matriz que *arde baixa, discreta* mas poderosa, no seio do ser, esta *Diferença* é a origem da *Graça* da vida no seu ser inextricavelmente associada à morte.

A *Graça* da terra não é apreendida (*felt*) como “ordenação” da natureza, num acto ritualizável da experiência (*No Ordinance be seen -/ So gradual the Grace*), nem como algo de eterno que transcenda a realidade fenoménica, mas como *Facto*, não abstraível da instância singular em que se produz: vida e beleza não são pensáveis como abstrações universais, mas unicamente na singularidade dos ‘exemplos’ - como seres vivos, manifestações concretas (obras, textos, fenómenos, entes). A *Graça* é um dado de *facto* e não de lei, é o *Costume gentil*

⁴⁰⁰“There is a Dove in the Street and I own beautiful Mud - so I know Summer is coming. I was always attached to Mud, because of what it typifies - also, perhaps, a Child's tie to primeval Pies.” (*Carta 492*, para Mrs J.G. Holland. Cerca de Março 1877).

⁴⁰¹Igualmente, uma *coisa comum* como o gorjeio do *Papa-figos* (uma das muitas *Chaves da Terra*) eleva-se em *coisa divina* no *Ouvido* da poeta, capaz de achar nele a *Melodia (Tune)*, a *Beleza*, que *magnifica (enhances)* a Natureza em Península conhecida. O *barulho (din, o som sem sentido)* das vozes da natureza desvenda-se em *Runa (Símbolo, enigma por decifrar)* para quem saiba ler no limite e na passagem a condição de possibilidade de um sentido que a *Beleza* (como *Facto de Natureza*) manifesta (*E a Natureza já não espera fazer mais nada/ do que acabar em Melodia* - e que a poesia celebra na sua contida liturgia (*celebra a sua Messa discreta: celebrates It's unobtrusive Mass*)).

*To hear an Oriole sing
May be a common thing -
Or only a divine.*

*It is not of the Bird
Who sings the same, unheard,
As unto Crowd -*

*The Fashion of the Ear
Attireth that it hear
In Dun, or fair -*

*So whether it be Rune,
Or whether it be none- * *din -
Is of within.*

*The “Tune is in the Tree -”
The Skeptic - showeth me -
“No Sir! In Thee!”*

F402/J526 (1862)

da contingência: na Graça não há lei, não há necessidade. Graça é aquilo que há e pode não haver, é o “não garantido”, sobre que paira um *remit* (*rescisão*)⁴⁰² tão inexorável como incalculável, aleatoriedade do ponto de vista cognitivo (podemos saber quando *ela há*, e quando *não há* mais, mas *não quando* e porque *cessa*). A vida é Graça, porque pode *cessar* a todo instante (sem que se saiba *quando*), e a todo instante se torna outra, *Diferença Druídica* (indecifrável), alteração permanente (na vida a passagem do tempo produz-se como mudança do ser: o ser vivo nunca é igual a si mesmo, como daquilo de que há identidade necessária porque permanente). A vida é o processo *antiquíssimo* da diferença que se instancia (e que *exalta* a natureza no seu poder de multiplicação da variedade) como contingência, como a descontinuidade do ter limite, termo, fim (*E a Natureza já não espera fazer mais nada/ do que acabar em Melodia*). A vida é Graça,⁴⁰³ porque se produz como incerteza do processo de subtração de identidade próprio da passagem que se torna mudança, que tira enquanto dá, e que tem a sua manifestação culminante na morte, não como pontual evento futuro (a morte minha e dos outros) mas como modalidade quotidiana (*Costume gentil*) de remissão e perda, de declínio inscrito no *ainda não* (*yet no*). No ser vivo, a passagem do tempo explica-se como *Runa*, inscrição indecifrável, *Melodia* misteriosa da produtividade e destrutividade da mudança, como *Graça* da dádiva e como des-graça da privação, como desenvolvimento e como declínio, como ganho e como perda, numa parábola de *gradualidade* que contemplamos sem entender e sem governar, *sentindo* mais o que nos é dado, pela consciência do seu vir a faltar a todo instante. A sua constante mudança abre no ser vivo uma distância *espectral* de si

⁴⁰²O significado desta ocorrência textual da palavra “remit” não é por si evidente. A sua associação ao termo “Grace” e a leitura cotextual reforçam contudo a legitimidade de a interpretar como “remissão”, “cancelamento”, escolhendo a sua acepção técnica no discurso teológico-canónico, em que designa o cancelamento da dívida constituída pelo pecado (“remit” consta como tradução literal do original alemão “erlassen” utilizado nas 95 *Teses* de Martin Lutero (“5. The pope does not intend to remit, and cannot remit any penalties /.../. 6. The pope cannot remit any guilt /.../. 7. God remits guilt to no one whom...”). A remissão da culpa e do castigo torna-se, na extrapolação subtilmente blasfema de Dickinson, a remissão da Graça. Não se pode esquecer, como observa VENDLER 1992, que “Her determined individualism would be inexplicable without Emerson, and her theologically sophisticated blasphemy would be meaningless except in its Calvinist frame”.

⁴⁰³Mistério irredutível a toda a lei racional, perante o qual a nossa atitude última só pode ser de religioso temor, como evidenciado na figura central do poema, o ritual comunitário de homenagem litúrgica. Este motivo, com o seu abundante recurso ao léxico religioso (*Velas, celebrar, Missa, Cerimónia, Cântico, tipificar, Celebração*), tem sido amplamente mas nem sempre convincentemente comentado pelos críticos, que em geral realçam unilateralmente a matriz visual e sonora da figura, identificando unicamente o seu cariz metafórico, pelo qual o canto comunitário da *Nação menor* dos grilos, com a sua precisa escansão horária, reenvia directamente à celebração da “Liturgia das horas” pela comunidade monástica. Reduzir a valência ‘litúrgica’ da *Missa* da *Nação menor* à analogia metafórica, descartando a sua componente metonímica de *tipificação* (de *Officium Defunctorum*: liturgia para os mortos, *pelos* mortos), implica contudo nivelar o poema a uma pequena cena natural antropomorfizada anedoticamente, ignorando a sua necessidade figural mais profunda: a celebração da *Graça* que é a vida na sua constituição como incessante mudança, *gradualidade*, inscrição da *Diferença Druídica* da passagem temporal no ser enquanto jogo de vida e de morte, de dádiva e subtração.

mesmo, uma *Diferença Druídica* entre o que é, o que era e o que será, como *fantasmas* (condição oximórica de presença do ausente) que fazem parte dele, como o “já não” que paira espectralmente (escondidamente, inquietantemente) no *ainda não* (*yet no*), e que se revertem no seu vital *agora Todavia* (*Yet now*), como sua condição de possibilidade e exaltação.⁴⁰⁴ *Agora contudo*, diz o ser vivo que olha para o passado e o futuro como partes espectrais de si (presentes nele na sua ausência), onde o *contudo* expressa tanto a sensação de limitação como a de potência, indissociáveis no *agora*. *Agora* que a *Graça* da vida não me é ainda “cancelada” (*remit*), *contudo* sei que o pode ser de um momento para o outro. *Agora* que meu é o *esplendor* da *Natureza*, *contudo* sei que daqui a nada a *ruga*, o *sulco* (*furrow*) virão fendê-lo. “Embora” eu saiba isto tudo, “por” eu saber isto tudo, em nenhum momento a *Natureza* (não a ordem, mas a *Graça* das coisas) é mais potente em mim do que no *agora*, em toda a sua impotência e vulnerabilidade.

O *Cântico* de morte do poema fecha numa exaltação da vida. A *patética elegia* do depois do fim que paira em todo o ser vivo fecha num *agora* fortíssimo e positivo (*Exalta, Intensifica: Enhances*). Como habitualmente em Dickinson, *investigar* a morte não é exercício niilista que vise a sua exaltação, mas esforço para *contemplar* melhor o mistério da vida (procura daquela *Convexa - e Côncava Testemunha -*, da *Luz - que habilita a Luz -*, que produz a *Visão Compósita* em que o *Juízo* é *Reorganizado* e as coisas *são distinguidas* mais claramente). Se o valor das coisas temporais (*As Admirações - e os Desprezos - do tempo*) se *delineia mais nitidamente através dum Túmulo Aberto* (*Show justest - through an Open Tomb*), não nos é dada testemunha mais autêntica da *Graça* da vida do que pela voz dos mortos: os mortos que somos a nós mesmos ‘presentes’, e os ‘outros’ mortos, os que nos deixaram, mas continuam a fazer parte de nós (afinal quem pode dizer quem é *mais* morto? *Eles devem haver Hoje -/ se Nós existimos -*, porque todos já existimos - e não há já nenhum de nós, somos todos outros, de forma diferente. *Embora, como pode ser?*). O coro espectral que celebra o *agora* da *Graça* como dádiva da sua *gradualidade* é um coro de ausentes que o gorjeio monótono das pequenas criaturas dos campos, escutado nas tardes de Verão instancia

⁴⁰⁴Num quiasmo *discreto* (*unobtrusive*), comprimido numa elipse e numa antanáclase, a última quadra reverte o duplo *yet no* dos seus primeiros dois versos (*Remit as yet no Grace/ No Furrow on the Glow*) no *Yet now* dos últimos dois (*Yet a Druidic Difference/Enhances Nature now*), numa sequência reforçada pelo homeoteleuto (*Furrow, Glow, now*) e pelo assíndeto enumerativo e elíptico dos primeiros dois versos. Este efeito poético é perdido na correção operada nas últimas duas transcrições de 1883 da versão F895-J1068 de *Further in Summer*, que substituem o *Yet* que abre o verso décimo-quinto nas primeiras duas transcrições de 1866 (*Yet a Druidic Difference*) com *But* (*But a Druidic Difference*). O sentido do verso não muda, mas, por uma vez, a correção empobrece em vez que enriquecer o valor textual geral associado à escolha lexical, por isso nesta leitura é focada tematicamente a versão mais antiga.

figuralmente: *tipifica* (*typifies*), na mútua contaminação de várias linhas de associação metafóricas e metonímicas.

Por um lado, a *pensativa*, monótona *cadência* de salmodia e a ritualidade horária do gorjeio dos grilos evocam uma *Celebração* litúrgica (*Service*), numa projecção metafórica em que a *Nação* destas obscuras criaturas – entidade *menor* na grande sociedade das nações da Natureza - se torna pequena comunidade monástica absorvida no seu *Officium* diário. Por outro lado, a dimensão religiosa e emocional (*patética*) de que o canto surge assim revestido ao ouvido da poeta (*O Molde do Ouvido/ reveste aquilo que escuta/ De Escuro, ou de Claro/ Assim, que seja uma Runa,/ ou que seja um ruído -/Vem de dentro*) produz por via associativa a sua projecção “tipológica” (de antecipação figural) a *Officium Defunctorum*. Afinal os grilos são ‘vizinhos’ dos mortos, na relva que todos guarda e esconde: a *povoação* invisível (*não vista a Cerimónia*), apenas *tristemente* (*pathetic*) *audível* (*audiblest*) da relva,⁴⁰⁵ toma assim os contornos espectrais de “typos” daquela *Nação menor* da humanidade (porque escondida, dolorosamente *bemolizada* pelo desaparecimento físico) que são os mortos. Quem ouvimos no poema não são apenas os grilos (nele nunca mencionados, que ficam fora dele, como

⁴⁰⁵A relva é indicador figural essencial desta ‘tipificação’ dos mortos pelos grilos, sendo equivalente metonímico por excelência do túmulo na poesia (não apenas) de Dickinson. Cf. por exemplo F319 (1862)/J290 (1861), em que (numa variante anotada nos “Fascículos”) é tematizada a proximidade, um relacionamento de confraternização e *reconhecimento*, entre o morto e as pequenas criaturas do campo:

<i>When I, am long ago,</i>	
<i>An* Island in dishonored Grass -</i>	<i>*Some</i>
<i>Whom none but Beetles*, know.</i>	<i>*Daisies</i>

Como exemplo significativo de poema que põe explicitamente um morto a falar *from the Grass*, cf.: *Here, where the Daisies fit my Head* - F985-986 /J1037. A quieta intimidade da relva com o mistério terrível de *um outro mundo* é objecto de interrogação em *What mystery pervades a well!* - F1433/J1400 (1877):

<i>The grass does not appear afraid,</i>	
<i>I often wonder he</i>	
<i>Can stand so close and look so bold</i>	
<i>At what is awe* to me.</i>	<i>*dread</i>

A figura da *comunidade* (afinal *toda a humanidade: all mankind*) que se recolhe em *Repouso* na relva (a *infesta*, exactamente como uma multidão de insectos) é desenvolvida explicitamente em F1469/J1443 (1878):

<i>A Chilly* Peace infests the Grass</i>	<i>*lonesome/warning</i>
<i>The Sun respectful lies -</i>	
<i>Not any Trance of industry</i>	
<i>These* shadows scrutinize -</i>	<i>*The</i>
<i>Whose Allies go no more astray*</i>	<i>*abroad</i>
<i>For service* or for Glee -</i>	<i>*Honor/welcome</i>
<i>Though* all mankind deliver* here</i>	<i>*cruise softly/row/sail/do anchor</i>
<i>From whatsoever Sea -</i>	

referência extratextual, objectivada deicticamente na inclusão de uma carcaça morta do pequeno animal, como no título atipicamente anexo aos versos, em dois envios, numa designação explícita que destaca a exterioridade textual: os poemas de Dickinson *não incluem* o título), mas os mortos que cantam no canto deles *arise to typify, são elevados figuralmente a Cântico, Cerimônia, Celebração, Messa, a typos do repouso* em que se conclui a mudança incessante produzida pela *Diferença Druídica* que eleva a natureza à Graça.

Só ouvindo os mortos cantar na voz tardia dos grilos (numa *Melodia* que *acresce a Solidão* porque a evocação daqueles que saíram da nossa existência torna mais aguda a sua perda), entendemos toda a força poética daquele magnífico, obscuro verso inicial (que ressoa durante anos em nós, como observado tão pertinentemente por Y.Winters):⁴⁰⁶ *Mais longe no Verão do que as Aves*, que fala da superior ciência astronómica dos grilos em comparação com a das aves (que se apercebem mais tarde que se aproxima o fim do Verão), para expor o avanço que os mortos têm no mistério do ser em relação aos vivos (sendo eles não expulsos do Verão, da beatitude do ser, mas, mais à frente nele, no *Repouso* que alcança quem já chegou).

Se os grilos outonais de campo ‘encarnam’, com o seu ciclo biológico, a premonição⁴⁰⁷ do fim do Verão, antes das aves,⁴⁰⁸ os mortos estão à frente dos seres vivos (aves que estão

⁴⁰⁶Cuja magnífica interpretação prosódico-formal do poema fica contudo ‘aquém’ dele, precisamente por falhar a projeção figural dos grilos como mortos. Afirmando pertinentemente que o tópico do poema é o “cleavage” (a *Diferença Druídica*), Winters interpreta-o (sem justificar textualmente esta leitura) em termos de separação entre homem e natureza, de alienação da vida espiritual do sujeito numa natureza inconsciente cuja beatitude suscita uma elegíaca nostalgia: “In the following poem, we are shown the essential cleavage between man, as represented by the author-reader, and nature, as represented by the insects in the late summer grass; the subject is the plight of man, the willing and freely moving entity, in a universe in which he is by virtue of his essential qualities a foreigner. The intense nostalgia of the poem is the nostalgia of man for the mode of being which he perceives imperfectly and in which he cannot share. The change described in the last two lines is the change in the appearance of nature and in the feeling of the observer which results from a recognition of the cleavage” (WINTERS 1938: 291). Falhando a passagem figural central do poema, da tipificação dos mortos pelos grilos, o “cleavage” de Winters, assim como a “gradualness” indicada por VENDLER 2010: 363 como foco temático do texto, resulta uma noção abstracta, e o reconhecido efeito de “intense strangeness” do poema permanece inexplicado.

⁴⁰⁷*Presentiment - is that long shadow - on the Lawn -*
Indicative that Suns go down -

The Notice to the startled Grass
That Darkness - is about to pass -

F487 (1862)/J764 (1863)

⁴⁰⁸Na primeira versão de *As imperceptibly as Grief* - F935/J1540 (1865, 1866, 1882), que inclui quatro estrofes mais do que as sucessivas, os grilos são ainda audíveis quando as aves, e o Verão, já se foram embora (*departed*) e *falam tão claro* que já não há dúvida sobre o sentido funerário da sua tomada de posse do *chão* (*uma face estirada/ pela angústia da Sepultura: straightened face/In stress of Burial*), graças à sua relação ‘tipológica’ com os antepassados:

ainda aquém da passagem de latitude que terão que enfrentar)⁴⁰⁹ no caminho de mistério que é a vida:

*Under the Light, yet under,
Under the Grass and the Dirt,
Under the Beetle's Cellar
Under the Clover's Root,** **Foot*

*The Cricket spoke so clear
Presumption was - His Ancestors
Inherited the Floor -*

⁴⁰⁹Os vivos como *as aves que ficam* atrás, as que não *alcançaram* ainda a *Latitude melhor* da beatitude dum *Verão ulterior*, é figura recorrente em Dickinson (cf. *All overgrown by cunning moss*, - F146/J148 e *These tested Our Horizon* - F934/J886), desenvolvida tematicamente em F528 (1863)/J335 (1862):

'Tis not that Dying hurts us so –* **It is not*
'Tis Living - hurts us more -
But Dying - is a different way -
A kind behind the Door -

The Southern Custom - of the Bird -
That ere the Frosts are due -* **soon as*
Accepts a better Latitude -* **Adopts*
We - are the Birds - that stay.

The Shiverers round Farmer's doors -* **farmer's*
For whose reluctant Crumb -
We stipulate - till pitying Snows
Persuade our Feathers Home.

Em F270/J250 (1861) a figura desta antecedência no *Summer-Noon* é elaborada em relação à poesia: é quando a poeta *tomará o seu lugar no Verão*, alcançando as aves-mortos que a precedem nos *Climas mais Amarelos* (*mais de Sol*, traduz AMARAL: 168s.), que o seu canto produzirá uma *melodia mais plena* (*muito mais cheio tom* – para AMARAL)

I shall keep singing!
Birds will pass me
On their way to Yellower Climes -
Each - with a Robin's expectation -
I - with my Redbreast -
And my Rhymes -

Late - when I take my place in summer -
But - I shall bring a fuller tune -
Vespers - are sweeter than matins - Signor -
Morning - only the seed - of noon -

Em *Further in Summer than the Birds*, a figura é recuperada com uma articulação do duplo sentido metafórico de Verão (como vida mortal e imortal) e uma alteração significativa do termo de comparação: os mortos, como seres *mais à frente* dos vivos no *Verão*, são expostos, não metaforicamente como aves que já partiram, mas, tipologicamente, como grilos (invisíveis: *Uma Espécie atrás da Porta* - *A kind behind the Door* -, apenas audíveis) que cantam, celebrando o Verão-vida como *Graça*, reconhecendo a *simultaneidade* de vida e morte como *modalidade diferente* (*different way*) de um único mistério.

*Further than Arm could stretch
Were it Giant long,
Further than Sunshine could
Were the Day Year long,*

*Over the Light, yet over,
Over the Arc of the Bird -
Over the Comet's chimney -
Over the Cubit's Head,*

*Further than Guess can gallop
Further than Riddle ride -
Oh for a Disc to the Distance
Between Ourselves and the Dead!*

F1068 (1865)/J949 (1864)

Se viver é cumprir o ritmo biológico-astronómico de mudança diária, de alteração incessante entre começo e cessação, entre dádiva e subtração, os vivos estão separados por um *Disco à distância (à distância de um Disco)* dos mortos, uma *Esfera atrás deles (a Sphere behind)*:⁴¹⁰

*We can but follow to the Sun -
As oft as He go down
He leave Ourselves a Sphere behind -
'Tis mostly - following -*

*We go no further with the Dust
Than to the Earthen Door -
And then the Panels are reversed -
And we behold - no more*

F845/J920 (1864)

⁴¹⁰A circunferência, na sua qualidade espacial de linha de continuidade perfeita que não conhece partições (e por isso impenetrável, não sujeita à descontinuidade que permite a inserção) perfila-se, na poesia de Dickinson, na figura da inacessibilidade, da separação, da distância qualitativa, não quantitativamente, inultrapassável. Aquilo que uma leitura pontual pode desqualificar como tropo arbitrário, desvenda-se, numa leitura comparativa das suas ocorrências na produção de Dickinson, como veículo simbólico ‘cheio de sentido’, que não merece a censura que ‘ocasionalmente’ lhe reserva Winters: “Occasionally, instead of endeavoring to treat the small subject in terms appropriate to it, she endeavors to treat it in terms appropriate to her own temperament, and we have what appears a deliberate excursion into obscurity, the subject being inadequate to the rhetoric, as in the last stanza of the poem beginning, «At half-past three a single bird»:

*At half-fast seven, element
Nor implement was seen,
And place was where the presence was,
Circumference between.*

The stanza probably means, roughly, that bird and song alike have disappeared, but the word «circumference,» a resonant and impressive one, is pure nonsense.” (WINTERS 1938: 285).

No ouvido do poeta, de alguém que as sabe escutar (que identifica a *Runa* no *barulho*, a *Melodia* no *som*, o mistério *divino* na *coisa comum*), as vozes mais humildes da natureza expõem a passagem do tempo como condição da *Graça* da vida, que não haveria se não houvesse morte, não seria sentida como dádiva se não estivesse a todo o momento a mudar-nos, e não pudesse a todo o momento ser-nos retirada. A *Diferença* entre vida e morte, entre *ainda não* (*yet no*) e *agora Todavia* (*Yet now*) e “já não”, não é afinal uma condição de mútua exclusão, mas de contínua conversão, condição que sustenta a Natureza e a *exalta* no seu poder. Os mortos, *Nação menor* da humanidade - *não vistos*, como os nossos ‘eus’ passados e futuros-, atestam, na voz discreta da sua testemunha, que a mudança inscreve o nosso ser, e que a ausência produzida pela alteridade é *Costume gentil* que acompanha a todo o passo o nosso caminho. Por isso, o depois é *posterior*, e conjuntamente *profético* e *simultâneo* na *vinda* incessante de um presente que sempre já não somos:

*The murmuring of Bees, has ceased
But murmuring of some
Posterior, prophetic,
Has simultaneous come.
The lower metres of the Year
When Nature's laugh is done
The Revelations of the Book
Whose Genesis was June.
Appropriate Creatures to her change
The Typic Mother sends
As Accent fades* to interval *wanes
With separating Friends
Till what we speculate*, has been** *could not see/choose/prove/name/face **come
And thoughts we will not show
More intimate with us become
Than Persons, that we know.*

F1142 (1867)/J1115 (1868)

O concluído (*done*) que sela da sua melancolia a *tentativa do Dia* em *Further in Summer than the Birds* torna-se aqui o *riso da Natureza* (*Nature's laugh*). O gorjeio dos grilos declina de *Cântico espectral* a *murmúrio*. A dimensão religiosa irradiada pela *mudança* (*change*) da vida para a morte, que no poema anterior era *liturgia* (*Missa, Cerimónia, Celebração*), instancia-se agora no cariz bíblico da viragem sazonal (*As Revelações do Livro/Cuja Génesis foi Junho*). A inscrição apocalíptica, de *tipificação* figural, do morto pelo vivente (o morto, do ponto de vista religioso, ‘cumpre’ o vivente, não o elimina),⁴¹¹ que antes fora manifestada localmente como sinédoque no canto dos grilos em relação ao *repouso* dos

⁴¹¹*The Overtakelessness of Those/ Who have accomplished Death* - F894 (1865)/ J1691 (?).

mortos, é agora generalizada a propriedade da *Natureza*, reconhecida como *Madre Típica*⁴¹² de toda aquela reverberação tipológica – de incessante antecipação, cumprimento e interdependência entre passado e futuro, que é o presente na simultaneidade ‘absoluta’ da sua chegada: *Posterior, profético, simultâneo*. O *vir* (*come*), o presente, que surge de *cessado* (*ceased*), que é gerado já *concluído* (*done*), como *Revelação* do código *genético* do *Livro da Natureza*, é também o *vir* (*come*) em que se torna o *speculate* (a antecipação), numa neutralização de direções opostas que anula a linearidade temporal da sucessão na simultaneidade vertical do intervalo (das dimensões que coexistem naquele acordo musical que é o presente). A experiência da mudança perfila-se assim, neste colapso da sucessão em simultaneidade, como modulação da melodia em harmonia: *Como o Acento desvanece em intervalo: As Accent fades to interval*, a ordem vertical de simultaneidade dos intervalos emerge no *desvanecer* da concatenação sequencial dos sons, dos corpos, das presenças exteriores, num movimento de rarefação e retirada em que, afinal, os fantasmas interiores (*pensamentos que não exibiremos*) se tornam mais nossos do que as presenças exteriores pretensamente conhecidas (*Mais íntimos, de pessoas que conhecemos*).

§ 31 O TEMPO ESOTÉRICO DA POESIA

A elegante reescrita de *Further in Summer than the Birds* em F1142/J1115 não acrescenta nada ao conjunto poético *anterior* em termos de articulação figural de sentido; a densidade soturna é aqui dilatada numa escrita menos sóbria e menos elíptica, numa abundância verbal e trópica que não se nega indulgência descritiva, mas a variação poética confirma os motivos centrais dos textos precedentes, na modulação da diferença em simultaneidade, da presença em distância, dos sons em silêncios, da melodia em harmonia. Na experiência *elegiacamente pensativa* de o fim se tornar realização do futuro, de o presente ser incessante *desvanecer* do que é na sua ausência, *dos acentos em intervalos* (de não podermos viver o *agora* se não como diferença, como *ainda não*, como futuro que se inscreve no que é

⁴¹²Assim como ela é a *Mãe mais Gentil* cuja *suave Admonição*, pronunciada como pôr-do-sol, produz a delicada, *tímida oração* do grilo em F741/J790 (1863):

*And when the Sun go down -
Her Voice among the Aisles
Incite the timid prayer
Of the minutest Cricket -
The most unworthy Flower –*

É significativo que nos dois poemas em que Dickinson procura estabelecer uma “definição” da natureza (segundo um dos procedimentos mais característicos da sua poesia, exemplarmente epigramática), o pequeno (*minutest*) grilo se destaca com explícita função qualificativa (cf. também o já citado F721/J668).

actual e nos separa dele, subtraindo-no-lo, tornando tudo o que conhecemos exterior a nós, ‘já não’ *íntimo*, já em outro lado), a cronologia objectivada pelo tempo astronómico não é negada, mas rearticulada numa computação do ciclo natural (o ir e vir do Verão e do Inverno, do dia e da noite, ritmo banal porque previsível e calculável)⁴¹³ como Graça incompreensível, como manifestação de um *Tempo esotérico* ocultado no seio (da *coisa comum: common thing*) do tempo comum:

*‘Twas later when the summer went
Than when the Cricket came -
And yet we knew that gentle Clock
Meant nought but Going Home -
‘Twas sooner when the Cricket went
Than when the Winter came
Yet that pathetic Pendulum
Keeps esoteric Time.*

F1312/J1276 (1873)

O quiasmo entre o par do primeiro e segundo verso com o par do quinto e sexto verso regista uma sincronização de perfeito desfazamento: *it was later* e *it was sooner*, o grilo atrasa-se e antecipa-se em relação ao ciclo natural com uma pontual falta de pontualidade. O ir e o vir do grilo não se harmoniza com o horário de chegada e partida do comboio sazonal: esta pequena criatura *gentil* nunca o apanha, porque o ir e vir do Verão e do Inverno ficam ‘ao lado’ do seu ritmo *patético* de aparição e desaparecimento. Trata-se de um desajustamento incorrigível que *contudo* (*yet...yet*) é tão regular que não pode ser casual: a falta de pontualidade astronómica do grilo é pontualidade de relógio (ele é *relógio gentil*, *Pêndulo patético*) acertado noutro tempo, alternativo e misterioso (*esotérico*), que o homem sabe

⁴¹³Mais linear é o concurso do registo temporal interior com o registo temporal exterior no simbolicamente sumptuoso poema de D’Annunzio “Le sabbie del tempo”, que explora o mesmo tópico do fim do Verão como figura *skhēmática* da caducidade temporal, estabelecendo o coração do poeta como relógio do declínio, projectado metonimicamente na clepsidra da mão e no relógio de sol do *haste vão*:

*Come scorrea la calda sabbia lieve
Per entro il cavo della mano in ozio,
Il cor sentì che il giorno era più breve.*

*E un’ansia repentina il cor m’assalse
Per l’appressar dell’umido equinozio
Che offusca l’oro delle piagge salse.*

*Alla sabbia del Tempo urna la mano
Era, clessidra il cor mio palpitante,
L’ombra crescente d’ogni stelo vano
Quasi ombra d’ago in tacito quadrante.*

reconhecer como próprio.⁴¹⁴ Quem ouve a patética badalada (do grilo, do sino) sabe (*we knew that*) que ela tem o significado inequívoco (*Não indicava nada mais do que: Meant nought but*) de que é “tempo” de *voltar a Casa* (*à própria aldeia: Going Home*). O *Unheimliche* que se desvenda perturbadoramente no *Heimliche*, o inquietantemente alheio que se *inscreve* no ‘familiar’ do universo físico⁴¹⁵ afinal não é *nada mais do que* a manifestação do facto que não é no ‘familiar’, no tempo comum, nas coisas e nos seres que conhecemos (*Pessoas, que conhecemos: Persons, that we know*) que ‘*estamos em casa*’. O que torna *casa a nossa existência* é o mistério nela escondido⁴¹⁶ ao qual a poeta *volta* todas as vezes que diz *boa*

⁴¹⁴Será de todo injustificado reconhecer neste poema um eco da página de abertura de *The Cricket on the Hearth: A Fairy Tale of Home* (1845), de Charles Dickens? O conto começa com uma competição de bravura entre o Grilo e uma chaleira, introduzida por uma complexa descrição da difícil (ou melhor impossível) sincronização por parte do relógio, do narrador e de uma personagem. A intervenção do Grilo faz ruir as coordenadas temporais do evento, como é de esperar de uma figura *esotérica* (“fairy”) como ele, presença auspiciosa que vela sobre a casa do casal Peerybingle exactamente como os Lares (do latim lar[es], “lareira”, por sua vez derivado do etrusco “pai”) da antiga Roma, espíritos protectores dos antepassados. “The kettle began it! Don’t tell me what Mrs. Peerybingle said. I know better. Mrs. Peerybingle may leave it on record to the end of time that she couldn’t say which of them began it; but, I say the kettle did. I ought to know, I hope! The kettle began it, full five minutes by the little waxy-faced Dutch clock in the corner, before the Cricket uttered a chirp.

As if the clock hadn’t finished striking, and the convulsive little Haymaker at the top of it, jerking away right and left with a scythe in front of a Moorish Palace, hadn’t mowed down half an acre of imaginary grass before the Cricket joined in at all!

Why, I am not naturally positive. Every one knows that. I wouldn’t set my own opinion against the opinion of Mrs. Peerybingle, unless I were quite sure, on any account whatever. Nothing should induce me. But, this is a question of fact. And the fact is, that the kettle began it, at least five minutes before the Cricket gave any sign of being in existence. Contradict me, and I’ll say ten.

Let me narrate exactly how it happened. I should have proceeded to do so in my very first word, but for this plain consideration—if I am to tell a story I must begin at the beginning; and how is it possible to begin at the beginning, without beginning at the kettle?

It appeared as if there were a sort of match, or trial of skill, you must understand, between the kettle and the Cricket. And this is what led to it, and how it came about.”

⁴¹⁵*The Overtakelessness of Those
Who have accomplished Death -
Majestic is to me beyond
The Majesties of Earth -
The Soul her* “Not at Home” *a
Inscribes upon the Flesh,
And takes a fine aerial gait
Beyond the Writ* of Touch. *hope*

F894 (1865)/ J1691 (?)

⁴¹⁶Morte, sonhos, profundezas abissais (*hemisferes, magical extents*, para as quais a *alma se aventura de noite, como se volta à casa*, em F1175/J1165), em que a *Diferença Druídica* desvenda a vida, a Natureza, não como lei mas como *Graça*. O *Going home* de Dickinson avulta na morte, como signo supremo da diferença que nos produz. O espírito é estar “*Not at Home*” na carne: não pode ser objectivado, não pode ser dito se não como o não dar-se da carne como presença), mas não pode ser simplesmente traduzido no popular ‘ir para o Céu’ da ortodoxia religiosa.

*I never felt at Home - Below -
And in the Handsome Skies*

noite de dia F586/ J1739, que dá o *Bom Dia à meia noite* (*Good Morning - Midnight –/ I'm coming Home*, F382/J425), pontualmente desfasado na sua falta de pontualidade de cantor patético, discreto, quieto e subtil (*unobtrusive, quiet e subtle*), cujo desajuste contudo nunca engana (*cujos lábios nunca mentem*); testemunha da Natureza (*Witness for Her Land - And Witness for Her Sea -*), que computa o *Tempo esotérico* desdobrado no tempo comum, celebrando, na sincronização dos intervalos em acordos, a *diferença* que atravessa e produz o ser, o *Aparato de Escuridão inscrito na carne*, fenda de noite a que alguns chamam *Alma* (*Soul*) e não se deixa agarrar em objecto (de conhecimento, percepção, sensação: *Além do Direito de toque: Beyond the Writ of Touch*), mas é inerente à experiência, à carne, à vida, e se grava no coração da luz como *Selo de Desespero* (cf., *infra*, Capítulo IX). Volta à casa a poeta quando consegue ir *mais longe na sua investigação* (*further scanned*), captar a *passagem do Anjo e segurar o Brilho do Agora* (o *Glow do Now*, a incurável não contemporaneidade do presente), na *Memória Hermética*, no *Tempo esotérico*, da poesia:⁴¹⁷

I shall not feel at Home - I know -

F437/J413 (1862)

Para Dickinson, *Casa* não pode ser um duplicado aperfeiçoado (*Handsome*) da terra (“sem” pena, “sem” mal, “sem” desgaste, “sem” fim), mas a *existência* vivida na Graça da sua beleza e da misteriosa alteridade que é cumprida (*accomplished*) como fim. Cf. F173/J154 (1860), onde a *Existência é feita Casa* pela face de uma pequena flor:

*The smallest Housewife in the grass,
Yet take her from the Lawn
And somebody has lost the face
That made Existence - Home!*

Em F1104 (1865)/J1104 (1866), os *grilos cantam*, o *sol põe-se*, os *homens acabam a sua ligação com o dia* (*The Crickets sang/And set the Sun/And Workmen finished one by one/ Their Seam the Day opon -*), e assim *torna-se noite*, como abertura *em casa* de uma vastidão incomensurável:

*A Vastness, as a Neighbor, came -
A Wisdom without Face or Name -
A Peace, as Hemispheres at Home
And so, the Night became -*

Voltar a casa é estar na Natureza como quando o jogo acabou, como diz F1713 /J1709 (?), aquele grande poema sobre o declínio (aqui do Outono, como era do Verão em *Further in Summer than the Birds*) que convida, com *doce* melancolia, a ver a vitória do fim como fim da vitória, na sua peculiaridade triunfal de não poder ser derrotada, de não poder ter fim. Quando *o jogo acabou*, quando *chega a hora* de se retirar, quando o *remanescente passou* (*Her residue be past*), a vitória não deixa de ser tal (*nenhuma remissão de Triunfo/ Não havendo ainda nenhuma remissão da Graça: no remiss of triumph/ Remit as yet no Grace*): o triunfo que é a vida não deixa de ser tal porque chegou a sua hora de passar, o *Now* não deixa de ser *Glow*. A sua *hora* pode passar, mas a vitória fica, como Graça, como *doçura inabalável* (na celebração coral de quem já passou pelo mesmo e nele se reconhece: *influential kinsmen* é a expressão recorrente em Dickinson para designar os mortos como *companheiros influentes* que acolhem o recém-chegado, cf. F300/J295; F1448/J449; F759/J649; F1470/J1445):

*A Cloud withdrew from the Sky
Superior Glory be
But that Cloud and it's Auxiliaries
Are forever lost to me*

*Had I but further scanned
Had I secured the Glow
In an Hermetic Memory
It had availed me now -*

*Never to pass the Angel
With a glance and a Bow
Till I am firm in Heaven
Is my intention, now -*

F1077 (1865)/J895 (1864)

*With sweetness unabated
Informed the hour had come
With no remiss of triumph
The autumn started home -
Her home to be with Nature
As competition done
By influential kinsmen
Invited to return
In supplements of Purple
An adequate repast
In heavenly reviewing
Her residue be past -*

IX. CAPÍTULO

UMA DIFERENÇA DRUÍDICA

Further in Summer than the Birds fecha a contemplação da transitoriedade, da *Gradualidade* do ser, como *Graça* que gera a vida no processo da sua incessante mudança, numa *elegíaca* celebração⁴¹⁸ da misteriosa *Diferença Druídica* (pré-histórica: anterior a todo exercício racional, cultural, de ‘registo’ do tempo) da passagem temporal como dolorosa e magnífica condição de possibilidade de fruição do *agora* (*now*).

Sem finitude não haveria experiência, *cantam* os mortos no poema. Sem mudança não haveria vida. Uma duração ‘limpa’ de sucessão exclui o presente como articulação de diferença qualitativa em relação a antes e depois. Que haja privação é condição de possibilidade da dádiva. A *Graça* que é toda a possibilidade da contingência exclui a necessidade da lei. É pelo facto de haver fim, a descontinuidade que nos aflige como ‘interrupção’, subtracção da sua eternidade, que o tempo pode tomar forma de vida. Por isso devemos aceitar a des-graça do desgaste temporal como graça que preenche.

§ 32 O VIÉS DO AQUI E DO AGORA

O paradoxo desta clivagem que nos doa a vida e a morte num único passo é tema central na escrita de Dickinson, encontrando uma elaboração de extraordinária beleza em dois textos, F320/J258 e F962/J812, que falam de tempo falando de luz,⁴¹⁹ e que juntamente com *Further in Summer than the Birds* se contam entre os seus poemas mais comentados.⁴²⁰ Se muito do essencial já está escrito a seu propósito, uma leitura tematicamente focada pode contudo trazer ‘à luz’ algo não inteiramente exposto do seu riquíssimo conteúdo textual, encarado como *Ângulo de uma paisagem, acostado ao nosso olho aberto* (cf. F578 [1863]/J375 [1862]) em que o *agora*, como dimensão central da nossa percepção do tempo, se articula na sua

⁴¹⁸Lírica declinada em ode e em elegia, *Further in Summer than the Birds* reapropria-se das vozes dos diferentes géneros para entreverar as suas diferenças.

⁴¹⁹O Capítulo V (“A Vision of Forms”) de FARR 1992 (245ss.) é dedicado inteiramente ao papel primário da luz na escrita de Dickinson e à afinidade entre poesia e pintura enfatizada por esta centralidade (aliás o ponto forte do trabalho de Farr é reconstruir a proximidade de Dickinson a pintores seus contemporâneos, nomeadamente os americanos Thomas Cole e Frederic Church).

⁴²⁰Gozando de um pedigree hermenêutico rico de análises pormenorizadas e ‘iluminantes’. Entre as mais notáveis, cf. WINTERS 1938: 291ss.; ANDERSON 1961: 216; FARR 1962: 263-265; CAMERON 1979: 100; BLOOM 1994: 301ss.; VENDLER 2010: 126ss.; PERLOFF.

Diferença Druidica em relação ao *aqui* da referência extensional como dimensão central da nossa percepção do espaço (presença do, ao, mundo: a inserção do sujeito numa exterioridade perceptivamente discriminante e discriminada).⁴²¹

A coesão entre *aqui* espacial e *agora* temporal que molda como condição de possibilidade a nossa experiência perceptiva e autoconsciência interior (como atestações da ansiada *presença* do eu a si mesmo e ao mundo) é reconstruída nos dois poemas em questão como uma exigência regulativa sempre falhada, e não como um dado de facto, como uma necessidade cognitiva cuja problematização desestabiliza o horizonte gnoseológico e mais amplamente existencial do sujeito e se configura como o foco central do acolhimento estético do existente como presença.

⁴²¹ É o indiscutível mérito filosófico de Heidegger ter realçado o significado especulativo desta clivagem, a partir da qual elabora o grandioso tema da *diferença ontológica* (esquecida no seio da metafísica ocidental) entre ser e ente. Apesar de serem profundamente interligadas, as duas ‘diferenças’ não podem contudo ser ‘identificadas’, porque a diferença entre *agora* e *aqui* (*presente* e *presença* na terminologia heideggeriana) constitui uma dimensão própria da experiência espaço-temporal fenomenologicamente reconstruída, enquanto a diferença ontológica, entre *ser* e *ente*, representa uma interpretação teórica específica e conceptualmente condicionada da primeira. Um dos problemas maiores do pensamento heideggeriano e da sua releitura derridiana é constituído precisamente por esta sobreposição: a noção de diferença ontológica resulta de uma construção teórica carregada de pressuposições conceptuais que não pode ser directamente deduzida da diferença fenomenológica inerente à experiência espaço-temporal. O círculo vicioso que invalida esta dedução é que uma clivagem própria da experiência espaço-temporal (reconstruível só no seu quadro) é generalizada de forma a eliminar esta mesma experiência como irrelevante (o “ser” é ocultado e não manifestado pelo “ente”; no processo de significação, o sujeito, titular da experiência, implode; implode à função do código e dos seus produtos, os textos; a *parole* colapsa à simples função da *langue*): a evidência do argumento acaba por se autodestruir no desenvolvimento da prova, que pretende contudo manter-se válida. A problemática desta circularidade autodestrutiva da pretensão de desconstruir o papel constitutivo da experiência da dimensão performativa, na significação, a partir duma evidência tirada dela, manifesta-se continuamente na obra de Derrida. Em DERRIDA 1967, por exemplo, se o primado epistemológico absoluto da “présence à soi comme conscience” reivindicado por Husserl é limpidamente desconstruído, de todo não persuasiva resulta a destituição da voz (como figura do “presente vivo”) a efeito derivativo da escrita (numa subordinação assimétrica que não faz justiça à fineza da dialéctica saussuriana entre *langue* e *parole*, sistema e acção comunicativa, na sua dimensão intencional). A relativização do papel gnoseológico da intuição na constituição linguística da experiência não implica automaticamente a redução da intencionalidade (o “vouloir dire-vrai”) a mecanismo secundário e derivativo da significação, que seria processo induzido unicamente pela repetibilidade diferencial da forma. Num gesto genuinamente hegeliano, Derrida relativiza a experiência subjectiva inerente ao “presente vivente” (que está na base da produção da significação como acto intencional) como mera manifestação do formalismo da repetibilidade diferencial do signo (exactamente como Hegel relativiza a certeza empírica na sua dependência do universal conceptual, da verdade racional). Nesta destituição resulta paradoxalmente sacrificada a concreta peculiaridade diferencial de não haver o mesmo na repetição, que tanto interessa Derrida. O mundo como fenómeno fica anulado na linguagem como mecanismo de significação (enquanto a linguagem como evento se torna por sua vez secundária perante a “idealidade” da sua descrição), e é eclipsado o facto que a fissura espaço-temporal entre aqui e agora (presente e presença em termos heideggerianos) não é um mecanismo linguisticamente induzido, mas (como aliás argumentado de forma brilhante pelo mesmo Derrida na sua crítica a Husserl) condição não desconstruível da experiência do sujeito como intencionalidade corporalmente constituída (cuja articulação cognitiva apenas pode dar-se por isso na mediação da significação simbólica). É difícil desconhecer a matriz idealística (hegeliana) duma perspectiva na qual o sentido é pensado *fora do mundo*, a partir duma guerra da linguagem contra si mesma que “a son lieu dans cette *différence* dont nous avons vu qu’elle ne peut habiter le monde, mais seulement le langage, en son inquiétude transcendante. En vérité, loin de l’habiter seulement, elle en est aussi l’origine et la demeure. Le langage garde la différence qui garde le langage.” (DERRIDA 1967: 13)

Tempo e espaço que na nossa autocompreensão primária são assumidos como faces harmonicamente solidárias da experiência perceptiva, exibem sob a lente de uma análise um pouco mais sofisticada das suas dinâmicas uma clivagem (o seu relacionamento é *oblíquo*, *slant*) que fissura não só o nosso relacionamento com o mundo exterior, mas também a compreensão interior.⁴²² Tempo e espaço não só não se integram em coincidência perceptiva na nossa experiência, como esta não coincidência se impõe na nossa compreensão e autocompreensão como figura *skhēmática* de divergência. O mundo é figura, *aparência que passa* (*skhēma*), na destituição do presente em passado, da permanência do espaço na mudança da sucessão: tempo e espaço parecem afastar-se, na nossa experiência,⁴²³ relativizando o respectivo papel cognitivo, desestabilizando a nossa imagem do mundo e a do eu. A constatação do falhanço da nossa autocompreensão ‘ingénua’ da percepção da coesão do *aqui* e *agora* como coração da nossa construção cognitiva da ‘realidade’, a sua desmistificação como ilusão, deixa-nos inseguros: a clivagem desestabiliza, denuncia o limite que define o nosso ser vivos no nosso ser mortais. O evento da nossa morte como ‘apocalipse final’ consume-se a cada instante no processo contínuo da nossa morte não como simples despedida temporal de nós mesmos (no desgaste sucessório do presente) mas como ausência permanente a nós mesmos, na não coincidência entre aqui e agora, espaço e tempo, e na ameaça que isto constitui para as condições da nossa autocompreensão. Não apenas continuamos a ‘perder’ o presente, mas, de facto, nunca o possuímos como plenitude de coesão entre experiência interior e exterior e, no seio da mesma experiência perceptiva, como plenitude de coesão entre referência espacial e acto temporal da percepção. Tal como foi mostrado definitivamente por Hegel,⁴²⁴ e por Platão antes dele, a percepção sensorial não é

⁴²²A aporia temporal na definição da experiência sensorial como percepção do mundo exterior é que ela deve ser descrita como presente (não pode ser memória nem projecção imaginativa), mas, por um lado, se o presente for concebido do ponto de vista sucessório (em relação ao instante, como o factor de passagem, sem extensão), então não pode incluir algum conteúdo perceptivo. Por outro lado, se o presente for concebido do ponto de vista da duração, como intervalo, então deve incluir a extensão sucessória ao passado e ao futuro e não pode ser definido como presente. Para resolver esta aporia Bergson ‘subtrai’ a duração ao espaço (atribuindo-a unicamente à actividade sintética da consciência), privando-se da possibilidade de explicar a permanência do mundo exterior do ponto de vista temporal, enquanto Husserl inclui no presente da percepção um momento proléptico (protensão) e um analéptico (retensão), incorrendo todavia na impossibilidade de explicar o processo da significação e da sua partilha intersubjectiva (cf. a análise magistral deste impasse em DERRIDA 1967).

⁴²³Cf., *supra*, o Capítulo III.

⁴²⁴Cf. todas as magníficas análises das contradições da experiência empírica na secção de abertura, Capítulos I e II, da *Fenomenologia do espírito*, sobre a certeza sensível e a percepção, com a sua desmontagem da noção empírica de “isto” como o “o aqui” e “o agora” nas diferenças internas que os constituem como ser sempre outros, como não ser (negatividade da exterioridade a si mesmos): “Es wird das *Jetzt* gezeigt; *dieses Jetzt*. *Jetzt*; es hat schon aufgehört zu sein, indem es gezeigt wird; das *Jetzt*, das ist, ist ein anderes als das gezeigte, und wir sehen, daß das *Jetzt* eben *dieses* ist, indem es ist, schon nicht mehr zu sein. Das *Jetzt*, wie es uns gezeigt wird, ist

reduto de certezas básicas simples sobre as quais construir o império do conhecimento (“Lá fora, neste momento, está a chover”. Este é o dado básico, duro e puro contra o qual bate a cabeça do céptico e dói, ficando ‘encharcada’), o quintal pequeno e pacífico da interdependência de espaço e tempo, arquitraves da natureza na harmonia do seu funcionamento cósmico, na harmonia última de todo o edifício da realidade. Uma reflexão que não se dissolva num atomismo contrafactual, mas dê conta do cariz holístico de cada acto cognitivo, desvenda a percepção como um labirinto desorientador de descontinuidades e incompatibilidades no qual tempo - ordem das sucessões - e espaço - ordem das coexistências -, segundo a definição leibniziana, procedem desajustados, *Slant*.⁴²⁵

Assumir esta condição como a ‘verdade da coisa’, na simples liquidação de milénios de auto-engano metafísico da racionalidade humana, não é, contudo, tal como exposto pelos poemas de Dickinson, a solução do problema que esta não coincidência põe a quem a reconhece. Se negar a não coincidência (postular uma identidade última da referência perceptiva como coincidência de presença do agora e do aqui) é auto-engano metafísico,

es ein *gewesenes*; und dies ist seine Wahrheit; es hat nicht die Wahrheit des Seins. Es ist also doch dies wahr, daß es gewesen ist. Aber was *gewesen* ist, ist in der Tat *kein Wesen*; es ist nicht, und um das Sein war es zu tun.

Wir sehen also in diesem Aufzeigen nur eine Bewegung und folgenden Verlauf derselben: 1) Ich zeige das Jetzt auf, es ist als das Wahre behauptet; ich zeige es aber als Gewesenes, oder als ein Aufgehobenes, hebe die erste Wahrheit auf, und 2) Jetzt behaupte ich als die zweite Wahrheit, daß es *gewesen*, aufgehoben ist. 3) Aber das Gewesene ist nicht; ich hebe das Gewesen- oder Aufgehobensein, die zweite Wahrheit auf, negiere damit die Negation des Jetzt, und kehre so zur ersten Behauptung zurück: daß *Jetzt* ist. Das Jetzt und das Aufzeigen des Jetzt ist also so beschaffen, daß weder das Jetzt noch das Aufzeigen des Jetzt ein unmittelbares Einfaches ist, sondern eine Bewegung, welche verschiedene Momente an ihr hat; es wird *Dieses* gesetzt, es wird aber vielmehr *ein Anderes* gesetzt, oder das Diese wird aufgehoben: und *dieses Anderssein* oder Aufheben des ersten wird selbst *wieder aufgehoben*, und so zu dem ersten zurückgekehrt. Aber dieses in sich reflektierte erste ist nicht ganz genau dasselbe, was es zuerst, nämlich ein *Unmittelbares*, war; sondern es ist eben *ein in sich Reflektiertes*, oder *Einfaches*, welches im Anderssein bleibt, was es ist; ein Jetzt, welches absolut viele Jetzt ist; und dies ist das wahrhafte Jetzt; das Jetzt als einfacher Tag, das viele Jetzt in sich hat, Stunden; ein solches Jetzt, eine Stunde, ist ebenso viele Minuten, und diese Jetzt gleichfalls viele Jetzt und so fort. – *Das Aufzeigen* ist also selbst die Bewegung, welche es ausspricht, was das Jetzt in Wahrheit ist; nämlich ein Resultat, oder eine Vielheit von Jetzt zusammengefaßt; und das Aufzeigen ist das Erfahren, daß Jetzt *Allgemeines* ist.

Das *aufgezeigte Hier*, das ich festhalte, ist ebenso ein *dieses Hier*, das in der Tat *nicht dieses Hier* ist, sondern ein Vorn und Hinten, ein Oben und Unten, ein Rechts und Links ist. Das Oben ist selbst ebenso dieses vielfache Anderssein in oben, unten, und so fort. Das Hier, welches aufgezeigt werden sollte, verschwindet in anderen Hier, aber diese verschwinden ebenso; das Aufgezeigte, Festgehaltene und Bleibende ist ein *negatives Dieses*, das nur so *ist*, indem die *Hier*, wie sie sollen, genommen werden, aber darin sich aufheben; es ist eine einfache Komplexion vieler Hier. Das Hier, das gemeint wird, wäre der Punkt; er *ist* aber nicht, sondern, indem er als seiend aufgezeigt wird, zeigt sich das Aufzeigen, nicht unmittelbares Wissen, sondern eine Bewegung, von dem gemeinten Hier aus durch viele Hier in das allgemeine Hier zu sein, welches wie der Tag eine einfache Vielheit der Jetzt, so eine einfache Vielheit der Hier ist.” (PHÄNOMENOLOGIE, A.I, §§106-108 “A certeza sensível, ou: o Isto ou o Visar”: 88-90)

⁴²⁵Cuja convergência (“intersecção”) é, eventualmente, puramente “simbólica”: “Il y a une durée réelle, dont les moments hétérogènes se pénètrent, mais dont chaque moment peut être rapproché d’un état du monde extérieur qui en est contemporain, et se séparer des autres moments par l’effet de ce rapprochement même. De la comparaison de ces deux réalités naît une représentation symbolique de la durée, tirée de l’espace. La durée prend ainsi la forme illusoire d’un milieu homogène, et le trait d’union entre ces deux termes, espace et durée, est la simultanéité, qu’on pourrait définir l’intersection du temps avec l’espace.” (BERGSON 1889: 82)

postular que temos de aceitá-la como o “estado das coisas” é auto-engano pragmático: a não coincidência exclui a possibilidade de formular a verdade como princípio objectivo de validade dos nossos juízos teóricos (as coisas estão assim), mas o recurso à verdade como princípio normativo da sua validade é condição de possibilidade da formulação dos nossos juízos teóricos.⁴²⁶ O postulado regulativo da presença, como convergência (e não como coincidência) entre presente temporal e referência espacial da percepção, é tão inalcançável quanto necessário ao exercício cognitivo: o aqui e o agora tendem sempre a encontrar-se como instâncias na definição da nossa percepção exterior e autocompreensão interior de seres vivos, e o seu desajuste tem um poder simbólico que produz e delimita o campo da significação como *falta* de algo e não como simples *ausência*. Sem articulação com uma positividade postulada como factor normativo de validação, a negatividade é inexpressiva, despida de papel relacional.⁴²⁷ Se a *coincidência* entre espaço e tempo no presente da presença (a presença como dado absoluto da experiência) não pode ser privilegiada como o princípio fundador (como a *archè*) de todo o conhecimento, tão pouco o pode ser a sua não

⁴²⁶Se a *presença*, como coincidência de agora temporal e aqui espacial - actualidade do conteúdo da referência perceptiva - é o *telos* metafísico de toda a tradição ocidental, como *incessantemente* realçado por Derrida, isto não é devido a um puro acidente ideológico, mas tem uma razão gnoseológica essencial que deve ser assumida. Reconstruir esta razão, reconhecendo no recurso ao princípio normativo da verdade não um simples erro metafísico, mas uma necessidade pragmática constitutiva do acto cognitivo é o argumento central avançado pela pragmática transcendental de Habermas e Apel contra a perspectiva anti-cognitivista de despedida do normativismo racional diferentemente representada por Nietzsche, Heidegger e Derrida. Para as linhas gerais desta abordagem teórica, cf. HABERMAS 1981 e APEL 1976. Para a discussão pontual com as instâncias novecentistas de ‘anti-universalismo pós-racional’, cf. respectivamente HABERMAS 1985 e APEL 1998.

⁴²⁷É bem conhecido o problema central da desconstrução: a interdição não apenas de uma definição objectiva do ‘não-conceito’ central de *différance*, mas mais em geral das suas coordenadas epistemológicas. O risco é uma perda dramática de clareza, precisão e eficácia do discurso derridiano, quando as extremamente rigorosas e argumentativamente compactas análises desconstrutivas das contradições da tradição metafísica passam à propositividade dum contra-modelo filosófico cujo perfil implode na terra de ninguém do inefável, na impermeabilização à dialéctica argumentativa que deixa para trás toda a possibilidade da filosofia, para enveredar os caminhos místicos-existenciais da teologia negativa: “Pour nous, la différence reste un nom métaphysique et tous les noms qu’elle reçoit dans notre langue sont encore, en tant que noms, métaphysiques. En particulier quand ils disent la détermination de la différence en différence de la présence au présent (*Anwesen/Anwesend*), mais, surtout, et déjà, de la façon plus générale, quand ils disent la détermination de la différence en différence de l’être à l’étant.

Plus «vieille» que l’être lui-même, une telle différence n’a aucun nom dans notre langue. Mais nous «savons déjà» que, si elle est innommable, ce n’est pas par provision, parce que notre langue n’a pas encore trouvé ou reçu ce *nom*, ou pu parce qu’il faudrait le chercher dans une autre langue, hors du système fini de la nôtre. C’est parce que qu’il n’y a pas de *nom* pour cela, pas même celui d’essence ou d’être, pas même celui de «différance» qui n’est pas un nom, qui n’est pas une unité nominale pure et disloque sans cesse dans une chaîne de substitutions différantes.

«Il n’y a pas de nom pour cela» : lire cette proposition en sa *platitude*. Cet innommable n’est pas un être ineffable dont aucun nom ne pourrait s’approcher: Dieu par exemple. Cet innommable est le jeu qui fait qu’il y a des effets nominaux” (DERRIDA 1972: 28) Qual é a diferença entre um nome que não é um nome e o inefável? Como se pode determinar que o inominável (e por isso *a fortiori* indeterminável) não é um ser, mas um jogo, se não ao interior dos efeitos nominais? O ‘jogo de nomear’ não é transcendível no interior da escrita porque ele é o jogo da significação, que, como tão bem explicado por Wittgenstein, exclui por princípio a possibilidade de todo o meta-jogo da significação.

identidade (*différance, différance*), que sendo concebível unicamente como dialéctica relacional dos seus termos não pode ser postulada como a sua matriz (não há dissolução da sua inerência espaço-temporal no processo da significação: tempo e espaço não são desconstruíveis).⁴²⁸ A significação é gerada pelo desajuste entre o agora e a sua referência espacial, mas ela *não substitui* a coincidência impossível que, como instância última de uma convergência pragmaticamente necessária,⁴²⁹ fica como horizonte último de validação da significação.⁴³⁰

Neste impasse que se subtrai a uma objectivação discursiva unívoca,⁴³¹ a possível contribuição do discurso poético será então expor a complexidade dum princípio de convergência cujo limite último aparece tão inalcançável quão produtivo no seu valor

⁴²⁸ Cf. a já mencionada noção platónica e derridiana de *khôra* (DERRIDA 1993).

⁴²⁹ A contraposição entre significação e presença postulada por Hans Ulrich Gumbrecht (nomeadamente no seu texto maior: GUMBRECHT 2004) constitui uma reacção justificada ao hermenêuticismo radical próprio da tradição heideggeriano-gadamer-derridiana, mas fica tributária de uma *ideia de presença como coincidência* do aqui e do agora que é incompatível com a reconstrução autêntica da dinâmica contraditória da experiência à qual se apela. Só uma reconstrução da *presença como horizonte de convergência* instituída pela interação com o existente consegue compatibilizar a necessidade da coesão do aqui e agora no seio da experiência com a sua impossibilidade última. Se efectivamente a “significação não pode transmitir a presença”, como realçado por Gumbrecht, é um postulado contra-empírico reivindicar que o consiga a experiência, que para o sujeito não se produz fora do horizonte da significação (como já admitido por Husserl). Paradoxalmente, Gumbrecht e Derrida percorrem em direcções opostas o mesmo percurso de desconstrução da experiência para falsificar as suas condições constitutivas e justificar a sua ultrapassagem numa lei superior respectivamente da significação e da presença que contudo não pode ser enunciada transcendendo estas condições na sua interdependência e contraditoriedade.

⁴³⁰ A dialéctica insolúvel desta sobreposição de identidade e contradição é descrita por Hegel com extraordinária fineza na seção sobre espaço e tempo da *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio* (§§254-261). Cf., por exemplo, a formidável análise da noção de “lugar”: “O lugar, o *pôr-se* da identidade do espaço e do tempo, é igualmente o *pôr-se* da contradição que são espaço e tempo, cada um por si. O lugar é a *individualidade* espacial e por isso indiferente. Ele o é apenas como *agora espacial*, como tempo. Por isso o lugar é imediatamente indiferente em relação a si como *este* lugar, é exterior a si mesmo, é negação de si e *outro lugar*. Este *passar e reproduzir-se* do espaço no tempo e do tempo no espaço, que o tempo se põe espacialmente como lugar, mas esta espacialidade indiferente é por sua vez imediatamente *posta* temporalmente, é o *movimento*. Contudo, este *dever* é também o coincidir em si desta contradição, a unidade *subsistente, imediatamente idêntica*, de ambos: a *matéria*.” ENZYKLOPÄDIE, §261 (*m.tr.*) Hegel precisa de assentar a contradição e a diferença no primado da unidade e identidade, postulando especulativamente a matéria como fundamento comum (reduzindo espaço e tempo a abstrações ideais, que se tornam realidade unicamente na posição da matéria como sua comum identidade ontológica), mas a sua reconstrução da dialéctica de contradição e coesão de presente e presença (o aqui e agora de se estar num lugar no mundo inerente à experiência) é fenomenologicamente insuperável. (“Der Ort, so die *gesetzte* Identität des Raumes und der Zeit, ist zunächst ebenso der *gesetzte Widerspruch*, welcher der Raum und die Zeit, jedes an ihm selbst, ist. Der Ort ist die räumliche, somit gleichgültige *Einzelheit* und ist dies nur als *räumliches Jetzt*, als Zeit, so daß der Ort unmittelbar gleichgültig gegen sich als *diesen*, sich äußerlich, die Negation seiner und ein *anderer Ort* ist. Dies *Vergehen* und *Sichwiedererzeugen* des Raums in Zeit und der Zeit in Raum, daß die Zeit sich räumlich als Ort, aber diese gleichgültige Räumlichkeit ebenso unmittelbar *zeitlich* gesetzt wird, ist die *Bewegung*. - Dies Werden ist aber selbst ebensosehr das in sich Zusammenfallen seines Widerspruchs, die *unmittelbar identische daseiende* Einheit beider, die *Materie*.”)

⁴³¹ E pela qual, como já realçado, não é solução descartar o papel de uma dimensão a favor da outra no plano da abstração gnoseológica, construindo a identidade interior sobre o eixo temporal, como pretendido pela linha de filósofos que vai de Agostinho a Bergson, ou concebendo a ‘realidade física’ em termos espaciais, como reivindicado pelas teorias-B do tempo e boa parte da física moderna. Este reduccionismo não é satisfatório nem do ponto de vista epistemológico, nem do ponto de vista existencial.

limitativo da serialidade infinita, exclusivo de toda a arbitrariedade. Trata-se, afinal, de um movimento de aproximação que não é simples auto-engano e ilusão, porque mesmo ao reconhecer como impossível o alcance da sua meta (o aqui e agora *nunca* coincidirão na nossa experiência exterior e interior), não podemos renunciar a ele como limite discriminante, princípio pragmaticamente validatório da nossa apreensão cognitiva do mundo exterior e da nossa autocompreensão interior.

A poesia pode ‘iluminar’ as contradições da condição espaço-temporal (a sua dimensão de sombra, de *Aparato de Escuridão* inscrito no ser) assim como a ineliminável duplicidade emocional associada à experiência cognitiva desta clivagem (como *skhēma*, desgaste, subtração e disrupção), e pode tentar decliná-la como convergência produtiva de *exaltação* (*enhancement*) do ser (*Yet...now*) numa experiência estética (e ética) de acolhimento da existência como presença que se torna mais geral instância existencial. A poesia não escolhe um dos polos como a verdade das coisas, mas articula a sua interdependência e insolúvel contradição, assim como uma linha de convergência possível. Se, por um lado, a *Diferença Druídica* deve ser reconhecida como fonte de *Graça*, condição da vida na sua geração pela mudança, por outro lado, o *Desespero* que gera em nós a nossa morte quotidiana na sempre de novo sofrida subtração da presença ao nosso presente, no desgaste sucessório do agora e a sua não coincidência com o aqui, denuncia esta separação como violência à nossa autocompreensão de sujeitos (seres vivos, na articulação corpórea da própria intencionalidade). A celebração da vida como dom da transitoriedade não pode ir sem a *patética*, porque tão espontânea quão inútil, recusa da morte, da sua negação radical do nosso ser sujeitos. Inscrita no desajuste universal (natural) da nossa experiência espaço-temporal, a morte não deixa por isto de ser para nós profundamente ‘in-natural’, incompatível com toda a condição pragmática de exercício da nossa intencionalidade. A luz oblíqua da não coincidência que fissura toda a nossa experiência ilumina com nitidez o nosso limite de seres mortais (a que é negada a identidade da presença, a plenitude da *Parousia*), mas assusta como atestação duma violência a que podemos conformarmo-nos racionalmente, mas à qual resistimos emocionalmente, porque a ressentimos como uma separação daquilo que nós pensamos ‘pertencer-nos’ e sermos.

A aceitação e a rebelião, o reconhecimento do paradoxo que é a *Diferença Druídica* como limite que constitui o sujeito e o destrói, na apropriação cognitiva da sua funcionalidade

e na recusa emocional da violência que ela constitui, são os polos entre que se estende F320 (1862)/J258 (1861),⁴³² numa torsão de *obliquidade deslumbrante e imperialmente oprimente*:

*There's a certain Slant of light,
Winter Afternoons -
That oppresses, like the Heft
Of Cathedral Tunes -*

*Heavenly Hurt, it gives us -
We can find no scar,
But internal difference,
Where the Meanings, are -*

*None may teach it - Any -
'Tis the Seal Despair -
An imperial affliction
Sent us of the Air -*

*When it comes, the Landscape listens -
Shadows - hold their breath -
When it goes, 'tis like the Distance
On the look of Death -*

A violência das antíteses que atravessa todo o poema (*Celeste/Ferida, Selo/Desespero, imperial/aflição*: a ferida é marca de eleição, a desolação é signo de realeza) é comprimida numa composta neutralidade do tom que denuncia a ‘obliquidade’ ingovernável da experiência em questão. O poema é desenvolvido com a coerente estrutura descritivo-explicativa de um protocolo científico sobre algo que lhe resulta indisponível: *None may teach it - Any -*.⁴³³ A primeira quadra regista que *há um dado fenómeno* estacional (uma peculiar inclinação da luz invernal), dotado de impacto emocional sobre quem o observa. A segunda quadra descreve as consequências deste impacto, os seus efeitos no espaço interior: aquilo que *o fenómeno faz* a quem o experimenta. A terceira quadra avança uma definição e uma explicação genética do fenómeno, assim como os limites desta definição: diz *o que é e porque é*, assim como o que não se pode fazer com ele. A última quadra descreve *a reacção ao fenómeno* pelo meio ambiente, a que paradoxalmente confere ‘interioridade’, tornando-o sujeito animado.

⁴³²Tradução portuguesa, AMARAL: 356s.

⁴³³Impossibilidade epistemológica reforçada pela ambiguidade do verso que a enuncia, em que resulta indecível se a “variatio” advertida pelo leitor como epanadiplose (*none – any*) seja efectivamente tal (*any* podendo ser sujeito como *none*, ou complemento verbal do *teaching*). AMARAL, obrigada a uma escolha, opta por esta segunda possibilidade, gramaticalmente mais plausível: *Ninguém lhe ensina – Nada –*. Mais radical é o sentido indicado pela outra possibilidade (linguisticamente menos evidente, mas aqui seguida): se *Any* também é sujeito, não se trata apenas de não poder ensinar nada à luz, mas que ela não pode ser ensinada por ninguém: *Ninguém pode ensiná-la – Quem quer que seja*. Em geral, as outras diferenças nas soluções adoptadas resultam da exigência de maior literalidade do comentário relativamente a uma tradução poética.

§ 33 A DIFERENÇA INTERIOR COMO CONDIÇÃO DA SIGNIFICAÇÃO

Descrições e definições acumulam-se no poema para registrar a tensão (*slant*) do não registável: a obliquidade dum fenómeno que pode ser descrito, mas cujos efeitos, no foro interior e no meio exterior, são tais (*não encontramos cicatriz*: nenhum dado objectivo que possa ser partilhado) que a sua experiência não pode ser *ensinada*, mas unicamente ‘acolhida’ como algo que nos afecta, transcendendo-nos dolorosamente (*Uma aflição imperial/Que nos envia o Ar -*).

Esta contradição que atravessa o poema reflete-se no plano da escrita: a estrutura expositiva de protocolo físico e psicológico (descrição de um fenómeno natural e das suas repercussões em quem o experimenta) é torcida (*slant*) por vários dispositivos retóricos (em particular a antropomorfização do espaço exterior, por meio da personificação das suas componentes: *Ar, Paisagem e Sombras*)⁴³⁴ e pela área semântica de cariz religioso-espiritual identificada pela escolha lexical (*Melodias de Catedral, Ferida Celeste, imperial*), que encaminham a interpretação para uma leitura anagógica de F320/J258, como texto que pega na realidade física e nos seus efeitos psicológicos para falar duma experiência esquisitamente espiritual, de cariz transcendente. A fria luz sazonal é *vista* assim por muitos leitores, ‘metaforicamente’, como pura luz *Celeste*, “imagem” da *aflição* e do *Desespero* que, kierkegaardianamente, constituem manifestações da abertura transcendente da consciência na relação auto-reflexiva consigo.⁴³⁵ Nesta linha de leitura, as referências lexicais e imagéticas de cariz religioso (“The religious note”) ‘absorvem’ o protocolo físico e psicológico, numa metaforização radical do fenómeno natural. O *Viés de luz* torna-se metáfora de metáfora: “over-image” da luz como símbolo teológico da verdade, que seria invertida aqui em metáfora do desespero, pecado teológico tão grave que exclui da salvação (VENDLER 2010: 126). No

⁴³⁴ A personificação do meio exterior (que *escuta e retém a respiração*) reenvia este poema ao celeberrimo, de pouco posterior, *Because I could not stop for Death* - F479 (1862)/J712 (1863): *We passed the Fields of Gazing Grain* -. Se a morte despe o eu da sua qualidade de sujeito, reificando-o, tornando-o simples corpo entre os corpos, coisa entre as coisas, a antropomorfização da natureza sela esta indistinção última no plano retórico: o quiasmo da troca dos atributos restabelece o equilíbrio violado pela morte, sancionando na sua reversibilidade a indiferença ontológica entre sujeito e objecto.

⁴³⁵ Emblemático é o comentário de Anderson: “For more than half a century this poem was placed by her editors under the category of nature. But winter sunlight is simply the over-image of despair, inclosing the center of suffering that is her concern. Grammatically, the antecedent of the neutral ‘it’ whose transformations make up the action of the poem is this ‘certain Slant’ of light, but in figurative meaning ‘it’ is the ‘Heavenly Hurt’. This is a true metaphor, sensation and abstraction fused into one, separable in logic but indistinguishable and even reversible in a poetic sense” (ANDERSON 1961: 216). Esta metaforização anagógica da luz é feita própria pela maioria dos críticos posteriores, cf. entre outros FARR 1992: 263ss.

símbolo de segundo grau do *Viés de luz*, a imagem da luz da Graça e da verdade é revertida em manifestação da morte, fonte de uma angústia que abre a consciência ao reconhecimento do seu destino metafísico. Para CAMERON 1979, em F962/J812 como em “«There’s a certain Slant of Light», which is the predecessor to this poem, “Light is a mediation between natural and supernatural phenomena” (179). Analogamente, não tem dúvidas BLOOM 1994⁴³⁶ ao afirmar apoditicamente: “Even the most negative or blank of transports in Dickinson is still part of the American Sublime, still a celebration of the uncanniness of a *self that is no part of nature*. And I take that *her slant of light is also no part of nature*. It is a synecdoche for a particular slant in Dickinson’s own consciousness.” (BLOOM 1994: 303; *m.ê.*).⁴³⁷

⁴³⁶SEWALL 1974: 611 lembra oportunamente a propósito deste poema uma passagem de Wordsworth sobre a luz, que Dickinson cita numa carta à amiga Mrs. Holland, e pode ser lida como comentário intertextual da lírica: “February passed like a Skate and I know March. Here is the «light» the Stranger said «was not on sea or land.» Myself could arrest it but we’ll not chagrin Him.” (*Carta 315*. Março de 1866) (Cf. W. Wordsworth, “The light that never was, on sea or land”, “Elegiac Stanzas”, v. 15). Bloom explica que “Wordsworth is the Stranger because Dickinson identified him with Coleridge’s expectation of a desired stranger in «Frost at midnight». Both nature and consciousness are famously addressed by her as Stranger” (BLOOM 1994: 302). Curiosamente, Bloom abdica deste indicador explicitamente averiguado, para ‘espiritualizar’ contra-textualmente o poema.

⁴³⁷O problemático desta leitura de F320/J258 como expressão da radical alienação espiritual do eu em relação à natureza, veiculada pela metaforização anagógica da luz como *desespero* espiritual (“sublime”, na terminologia gnóstica de Bloom) é evidente tanto para Vendler como para Cameron, que por isso a abraçam, mas não lhe se rendem incondicionalmente: “The impossibility of firmly separating the sense experience of landscape from the spiritual experience of Despair is a central point of the poem. Is it a poem arising (as it seems to) from a natural perception which is then given symbolic import, or is it a poem that arises from internal Despair and then looks around the landscape for an equivalent image? We cannot really say.” (*Ib.*: VENDLER 2010:127). Cameron realça, por outro lado, que neste poema não se pode falar propriamente de metáfora, mas sim de relação figural (na sua caracterização “tipológica”, que colapsa a figura e o facto como co-essenciais) entre fenómeno natural (luz) e experiência existencial (morte) que produz o desespero. Contudo, a sua opção final para a espiritualização da luz deixa inexplicada a questão essencial do poema: por quê precisamente a luz se torna figura da morte (além do trivial mecanismo analógico de metaforização ligado ao facto que a luz inercial é fraca e breve). Igualmente inexplicada fica a razão por que a condensação, o colapso das diferenças, a “fusão” de interior e exterior, é o efeito semântico principal de um poema cujas chaves temáticas são a diferença e a separação.

Na sua magnífica análise do poema, PERLOFF adota textualmente a caracterização ‘figural’ (tipológica) e não metafórica do *Viés de luz* inercial reclamada por Cameron como um ponto de viragem hermenêutico: “The use of Auerbach’s term *figura* (the word derives from St. Augustine, who used it to demonstrate the way Old Testament events prefigured those in the New Testament, both promising a third ultimate fulfillment at the end of the world) rather than symbol or metaphor points to an important aspect of Dickinson’s poetics. *Figura* is a form of typology: whereas allegory personifies abstractions, *figura* works «in the reverse direction, treating real persons or things in a formulaic way so that they become concrete or living ideas grounded in a shared quality.» In poetry, *figura* is thus «the means whereby a system of beliefs and ideas is rendered palpable» (see *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Preminger and T.V.F. Brogan [Princeton, 1993], p. 408).

Figura, as Cameron points out, involves the movement, however veiled, from a premise to its conclusion. This means that temporal structure, rather than the spatial form associated with the symbol, predominates.”

Do ponto de vista de Perloff, a questão da significação ‘figural’ torna-se assim central para a linguagem poética de Dickinson, caracterizando a sua diferença em relação ao modernismo de ascendência romântica (“Such ambiguity [the possibility of multiple meanings] is not quite indeterminacy in the de Manian sense, and here the question of figuration comes in.”) como uma autêntica alternativa. Afinal, para Perloff, a escrita de Dickinson demonstra que o modernismo “is not the only avenue for avant-garde writing; indeed, Barthes notwithstanding, it is not the only avenue for lyric. One important thing that Dickinson’s poetry can teach us in this regard is that

Estou convencida, pelo contrário, que o *Viés de luz* do poema não é, anagógicamente, metáfora de metáfora (“over-image”) ou sinédoque sublime, mas fenómeno, “parte da natureza”, exposto-exposta na ‘indeterminabilidade’ da sua experiência. Igualmente, o “self” do poema é exposto como “parte da natureza”: a sua “uncanniness” não é efeito da descoberta da própria exterioridade e separação, mas, pelo contrário, pela confirmação da ‘imanência’ a uma natureza que só é conhecida quando apercebida como inconhecível, como “uncanny”, como *casa assombrada*⁴³⁸ (na qual *a Paisagem escuta -/ As Sombras retêm a respiração*, cuja reação ao fenómeno da luz não assinala a separação da, nem a analogia com, mas torna-a, liricamente, expressão da consciência interior). É a natureza que somos, que habitamos, que transcende a humana capacidade racional de explicar e “ensinar” a experiência que fazemos dela: os fenómenos, que vêm ao nosso encontro como realidade física objectiva (concreta: é uma *certa inclinação* que se produz em dadas condições atmosféricas e nenhuma outras, em *Tardes Invernais -*), são conteúdo e não objecto de experiência, *não são ensináveis* e comunicáveis como identidade da presença, mas unicamente como referência conjugada na diferença dos significados que articulam a expressão da sua experiência.⁴³⁹ A descrição do fenómeno físico, num relato impessoal e objectivo, implode na irrepresentabilidade da sua experiência, articulável unicamente no vocabulário indeterminado do sagrado,⁴⁴⁰ daquilo que fica separado e misterioso no seu impacto existencial.

semantic density à la Celan is only one possible alternative for the late twentieth century poet.” A incompreensão desta lição é segundo Perloff a razão pela qual a escrita de Dickinson não tem sido incluída no “theory canon” do século XX (no Olimpo dos poetas estudados pelos grandes pensadores do séc. XX: “If deconstructionists have had little taste for Dickinson, neither have American philosophical critics./.../ Dickinson’s poetry is evidently not taken to be a source for speculation on larger questions of philosophy and culture in America.”).

Embora a noção de ‘figural’ elaborada por Perloff não se concretize além destas considerações gerais, ficando tão embrionária como imprecisa, não há dúvida que ela indica um “avenue of lyric”, um caminho de reconstrução da escrita poética, que é o mesmo aqui percorrido.

⁴³⁸Cf. a definição da natureza nos versos do conjunto registado como poema F1433 por Franklin e J1400 (1877) por Johnson, discutido *infra* no Capítulo XI: *But nature is a stranger yet;/ The ones that cite her most/ Have never passed her haunted house,/ Nor simplified her ghost.*

⁴³⁹A transmissão dos registos da experiência é linguística, e - como estabelecido por Saussure - no campo semântico, a nível de significados “il n’y a que des différences ... sans termes positifs” (SAUSSURE 1916: 166). Esta facticidade linguística é exibida claramente na sua declinação interlinguística: o protocolo científico de uma experiência física em inglês é semanticamente ‘diferente’ da sua tradução em português, e esta diferença é compensada, mas não eliminada, pela tradução; é irredutível.

⁴⁴⁰A conotação religiosa (indicadora não duma transcendência sobrenatural, meta-corpórea, mas da transcendência cognitiva do enigma, do inconhecível) é recorrente na descrição dickinsoniana da natureza. Entre os exemplos mais notáveis cf. F962/J812, sobre o qual voltaremos, assim como F122/J130 (1859), que desenvolve uma reflexão para-teológica sobre as condições da crença e da admissão ao sacramento, numa ‘transubstanciação eucarística’ do Verão (ou numa transubstanciação estival da Eucaristia?):

These are the days when Birds come back -

A very few - a Bird or two -

To take a backward look.*

**final/parting*

Nesta leitura, o tópico do poema não é a divisão do eu interior da natureza exterior (na antecipação da própria morte metaforizada anagoricamente pelo *Viés de luz*), mas a divisão que atravessa tanto o eu interior como a natureza exterior:⁴⁴¹ a experiência de uma clivagem, de uma *Obliquidade* (*diferença, Distância*), que fissura a consciência, na sua auto-reflexão e na percepção do ‘mundo exterior’, que instaura a sua ausência mortal como condição do seu estar num mundo ‘selado’ pela intangível, mas *sensível* ferida da passagem temporal.

Estar ao mundo não é estar presentes, mas estar de saída. Estar é estar para e acabar de (ainda não, agora Todavia: not yet, Yet now), é estar a cada momento além do aqui em que se estava antes, alguém do aqui em que estaremos. Nunca dentro, mas sempre no limiar, de lado, de viés, no *Desespero* de não poder ficar (*é escutar o vir, retendo a respiração, e olhar a*

*These are the days when skies resume
The old - old sophistries of June -
A blue and gold mistake.*

*Oh fraud that cannot cheat the Bee.
Almost thy plausibility
Induces my belief,*

*Till ranks of seeds their witness bear -
And softly* thro' the altered air *swiftly
Hurries a timid leaf.*

*Oh sacrament of summer days,
Oh Last Communion in the Haze -
Permit a child to join -*

*Thy sacred emblems to partake -
Thy consecrated bread to take
And thine immortal wine!*

Cf. também a conclusão de *It will be Summer - eventually*. - F374/J342 (1862), que reitera de forma menos teologicamente encorpada a analogia ‘sacramental’ do milagre do Verão:

*And Covenant Gentians - frill -
Till Summer folds her miracle -
As Women - do - their Gown -
Or Priests - adjust the Symbols -
When Sacrament - is done -*

⁴⁴¹Na impossibilidade de estabelecer, ao contrário do pretendido por Bergson e por todas as teorias consciencialistas do tempo, uma diferença qualitativa da experiência temporal interior e exterior. A retro-prospectividade da memória e a prospectividade da imaginação não sendo dimensões temporais mas implementações cognitivas da experiência temporal: lembramos aquilo que nos aconteceu como aquilo que apenas sentimos e pensamos, assim como imaginamos aquilo que poderá acontecer-nos tal como aquilo que poderemos sentir e pensar. Na construção cognitiva da nossa experiência, conteúdos exteriores (informação perceptiva e comunicativa) e interiores (processamento cognitivo e emocional) estão inextricavelmente associados.

Morte, a distância que se abre no ir: When it comes, the Landscape listens -/Shadows - hold their breath/ When it goes, 'tis like the Distance/ On the look of Death -).

Os poemas de Dickinson investem, na precisão lexical e da formulação, o que subtraem à abundância. É claro desde o primeiro verso (não “Há um certo viés de Luz”, mas *Há um certo Viés de luz* -, com uma luz que perde a maiúscula na sombra do *Viés*) que a figura central do poema não é a luz inercial (eventualmente tornada metáfora do pensamento da morte e do desespero que segundo o poema ele gera), mas *uma certa sua Inclinação*, que expõe não o pensamento da nossa morte como acontecimento futuro, mas uma clivagem actual de toda a experiência, a perpétua subtracção da presença que ela nos inflige, o corte, a *ferida*, que nos obriga a reconhecer-nos *interiormente* como não identidade, como não coincidência connosco e com os conteúdos da nossa experiência, mas como *diferença* produtiva *dos significados* que compensam a falta da presença, que exibem a ‘construção’ da referência. Esta não é ‘dada’ como correspondência sensível que marca a percepção como um selo: *não podemos encontrar cicatriz*. O único *selo* – diz o poema - é o do *Desespero*, o selo da falta daquilo a que aspiramos, da plenitude da presença, que se subtrai em *diferença* geradora de *significados*.⁴⁴²

Se a *diferença interior* aberta pelo *Viés de luz* não pode ser *ensinada*, a lírica de Dickinson é, contudo, uma lição subtil sobre a dinâmica da sua aprendizagem. Habitados como estamos (nós, o nós lírico a que o poema dá voz) a ver na luz a imagem por excelência da vida (em oposição à ‘escuridão’ da morte) e da verdade (sendo ela condição essencial da visão, factor primário de sucesso do conhecimento), ao depararmos com uma peculiar (*uma certa*) sua *Obliquidade* (ocorrência ocasional das *Tardes de Inverno*), ao encontrarmo-nos perante uma manifestação que temos de *escutar*, como faz a *Paisagem* (de *respiração retida*, como fazem as *Sombras*), inesperadamente realizamos, diz o poema, que a morte está no seio da vida, que a não identidade está inscrita no seio unificador e divisivo do presente (o foco de convergência do aqui e do agora, que a luz reúne no êxito da percepção, para os perder no êxito do seu processamento). Figura da *Diferença Druídica* entre aqui e agora, da sua não coincidência, e das consequências gnoseológicas e existenciais que ela implica, a *Obliquidade de Luz* abre o olhar além da percepção garantida pela luz (directa, frontal) a uma visão mais profunda da nossa condição, e é por isso, por perturbador que seja o seu efeito, uma dádiva

⁴⁴² Sobre a reconstrução husserliana da necessária produção dos signos, dos significados, a partir da impossibilidade, de ordem temporal, de estabelecer o mecanismo perceptivo como registo de presença, como ‘correspondência’ do juízo perceptivo com o seu ‘objecto’, cf. a discussão magistral em DERRIDA 1967.

celeste, uma aflição que eleva ao domínio (*imperial*) do conhecimento, ao nível superior de tomar consciência daquilo que não sabemos (do socrático saber de não saber). Como o *Garfo amarelo* de F1140/J1173 ilumina não a paisagem escondida pela noite, mas a noite como *Aparato de Escuridão* (como o não familiar, o desconhecido e inconhecível escondido no familiar), assim o *Viés de luz* abre o olhar sobre o *desespero* da perda, da ausência, da falta, intrínseco a toda a fruição de luz: a todo o acto de consciência, de fruição sensorial e intelectual do mundo, a todo acto intencional.⁴⁴³

A transcendência por ele manifestada não é “sobrenatural” ou gnosticamente espiritual, mas inteiramente natural e cognitiva: o *Viés* é o *Selo* (a marca gráfica que certifica a autoridade - neste caso *imperial* - do documento, da atestação) que comprova a origem ‘exógena’ (*Celeste*), alheia e superior ao sujeito, da *aflição* que não pode ser vista como efeito de um particular *fait divers* terreno (um acidente privado e interior do eu individual), mas deve ser reconhecida como condição universal pós-lapsária (*Ferida Celeste /.../aflição imperial/ Enviada pelo Ar -*), estigma próprio (heideggerianamente) do estar no mundo na condição de penúria, divisão, *ferida*, da intencionalidade da consciência. A *Inclinação* não é um conceito, um conteúdo da experiência, uma lei (*não pode ser ensinada*: não é objecto de representação, explicação argumentativa), mas é “emblema”, figura autenticadora, da separação intrínseca à intencionalidade (que não se dá como identidade mas unicamente como diferença), da passividade da criatura no seu sofrer a *ferida* do limite em relação à transcendência infinita do mundo que se produz como temporalidade.⁴⁴⁴ A *Inclinação* é o

⁴⁴³*Perception of an Object costs
Precise* the Object's loss -
Perception in itself a Gain
Replying to it's price -*

**more oft*

*The Object absolute, is nought -
Perception sets it fair
And then upbraids a Perfectness
That situates so far -**

** that 'tis so Heavenly far*

F1103/J1071 (1866)

⁴⁴⁴A anástrofe do quinto verso, *Heavenly Hurt, it gives us -*, ao estilizar a descida da luz do alto, do *Céu*, como uma queda, reforça a conotação teológica da escolha lexical (toda a descida do *Heaven* para a terra é uma destituição), mas ao mesmo tempo reforça a fisicamente improvável conotação de massa atribuída à luz pela similitude do terceiro e quarto verso (o corpo caindo *bate*: a impossibilidade física de atribuir uma massa à luz e ao som ganha plausibilidade e evidência na proeminência do impacto aflitivo do peso, na enfatização da passividade radical da consciência e da natureza exterior). Cf. LEVINAS 1979, que evidencia a inadequação de uma teoria puramente consciencialista do tempo, à la Husserl e à la Bergson, afirmando que na condição temporal a subjectividade é sujeita a uma passividade radical não circunscrita no quadro da experiência, uma passividade que é a afecção do finito pela transcendência do infinito que lhe vai ao encontro como o outro. Por esta razão a morte, momento culminante desta passividade do ser finito no seu estar além de toda a experiência, constitui para Levinas a figura central da temporalidade humana: “L'impossibilité de réduire la mort à une

“mensageiro do imperador”, *enviado dum Ar* que se transfigura em enigma inacessível (*Heavenly*) no mistério desta separação intangível (*não se pode encontrar cicatriz*) mas dolorosamente real (*Ferida* que se produz como *aflição* e *Desespero*), que parte tudo aquilo que deveria ser unidade.⁴⁴⁵

Longe de exhibir, ‘metaforicamente’, a superioridade do eu na transcendência espiritual (“sublime”) da sua consciência perante os limites da sua condição espaço-temporal, o *Soslaio de luz* expõe o sujeito preso na tarde invernal (na facticidade física de um tempo astronómico objectivo, como de facto o é todo acto de consciência) como finito, passivo, incapaz de unificar em presença o próprio interior (percebido como diferença) assim como o exterior:⁴⁴⁶ a luz *vem* e *vai* (e a paisagem com ela), a luz ‘temporaliza’ por excelência a nossa percepção do espaço ao envolvê-lo na dinâmica da sua deslocação, da sua passagem (o movimento é a marca espacial da variação que se dá - pelo menos aparentemente - no decorrer da mudança temporal). A luz por definição é movimento, viaja: não pára (tornando-se unidade absoluta de medida do tempo da deslocação, da velocidade).

O *Viés de luz* invernal não é descrito, mas interpretado figuralmente no poema de Dickinson como uma fractura que fissura a substância, desmembra as coisas e os sujeitos,

expérience, ce truisme de l'impossibilité d'une expérience de la mort, d'un non-contact entre vie et mort ne signifient-ils pas une affection plus passive qu'un traumatisme? Comme s'il y avait une passivité au-delà du choc. Fission plus affectante que la présence, *a priori* plus *a priori*. La mortalité, comme cette modalité du temps qu'il ne faut pas réduire à une anticipation, fût-elle passive, modalité irréductible à une expérience, à une compréhension du néant. /.../ Une mort sans expérience et cependant redoutable, cela ne signifie pas-t-il pas que la structure du temps n'est pas intentionnelle, n'est pas faite de protentions et retentions – qui sont des modes de l'expérience?” (*Ib.*: 11-12) “L'intentionnalité conserve l'identité du Même, elle est pensée pensant à sa mesure, pensée conçue sur le modèle de la représentation de ce qui est donné, corrélation noético-noématique. /.../ La relation avec la mort, plus ancienne que toute expérience, n'est pas vision de l'être ou du néant. L'intentionnalité n'est pas le secret de l'humain. L'esse humain n'est pas *conatus* mais désintéressement et adieu.” (*Ib.*: 17)

⁴⁴⁵ *As imperceptibly as Grief/ The Summer lapsed away* – (F935/J154). Tão imperceptível quanto real, a passagem do tempo inscreve-se nos seres como mudança na interioridade, como mudança na natureza exterior.

⁴⁴⁶ Se não é arriscado ler “The Poems of our Climate” (1942) de Wallace Stevens como uma sofisticada reescrita de F320/J258 (publicado em 1890 e já famoso antes da consagração da fama de Dickinson em 1955 graças à primeira edição integral por Johnson), é certamente neste sentido de imanência radical e não na perspectiva ‘anagógica’ que o poema posterior se relaciona ao modelo. Em Stevens, a *Ferida Celeste*, que queima interiormente: *tão quente dentro de nós*, aberta pela luz da tarde invernal (*The light/In the room more like a snowy air./ Reflecting snow. A newly-fallen snow/At the end of winter when afternoons return*) é explicitamente nomeada como *amargura*, *delícia* (a *aflição imperial*) da *imperfeição*:

*So that one would want to escape, come back
To what had been so long composed.
The imperfect is our paradise.
Note that, in this bitterness, delight,
Since the imperfect is so hot in us,
Lies in flawed words and stubborn sounds.*

atravessa da mesma forma o exterior e o interior: raio de luz que o vidro da consciência não retém e que entra no interior do eu, exibindo a sua vulnerabilidade, a sua exposição à clivagem, que está completamente fora do controlo da sua actividade intencional. Fenómeno físico que expõe uma condição interior, o *Viés de luz* é introduzido e ‘demitido’ pelo poema através de duas similitudes que encerram a primeira e a última quadra e se desenvolvem em paralelismo disruptivo, apesar da diferença do termo de comparação metafórico (respectivamente o *Peso dos Tons da Catedral*⁴⁴⁷ e a *Distância no olhar da morte*). Ambas são partidas por um *enjambement* que, ao desarticular o sintagma nominal (separando o nome respectivamente do seu complemento nominal: *como o Peso/ De Melodias de Catedral* - e da sua determinante adverbial: *é como a Distância/ Na visão da Morte*), de-fine o *tom* como *massa* (*Heft: Peso*), como corpo sujeito às amarras da gravidade, e a contemplação da *Morte* como inultrapassável *Distância*. O efeito psicológico do *Viés* explicitado nas duas similitudes (o estado de opressão gerado por uma música solene e pela comparência da morte) é ancorado pela separação textual (o *enjambement*) e semântica (denotada por *Peso* e *Distância*) na realidade do mundo exterior, inscrição interior duma marca tão ‘intangível’ como real, matriz corpórea da intencionalidade (a *cicatriz* do mundo corpóreo na consciência não é o *Selo* da presença do objecto na memória, mas a inscrição da *diferença* em relação ao conteúdo da experiência que gera os *significados*).

O eu *não encontra* no próprio interior a *cicatriz* da sua *Ferida* criatural, o seu ser corpo mortal, sujeito à finitude que culmina na morte, mas reconhece-a na perpétua *diferença*, não-coincidência interior que o afecta, impossibilitando a presença como identidade da consciência consigo, como coesão da percepção com o seu conteúdo, e produzindo a necessária deslocação simbólica de todo o acto cognitivo (perceptivo e aperceptivo), que é a sua mediação por meio da significação: *Não podemos encontrar cicatriz/ Mas diferença interior/Onde assentam os Significados*.⁴⁴⁸

⁴⁴⁷Numa proximidade singular com a comparação que introduz “Obsession” (*Fleurs du mal*), poema escrito por Baudelaire possivelmente no mesmo ano (coincidência que não será inteiramente casual em poetas mutuamente desconhecidos e tão culturalmente longínquos como artisticamente afins no seu poder de inovação): *Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales;/ Vous hurlez comme l'orgue; et dans nos cœurs maudits,/ Chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux râles,/ Répondent les échos de vos* De profundis.

⁴⁴⁸A significação é uma ferida, mas aquilo que “ela não pode transmitir” não é compensado pela presença (contrariamente ao que pretende Gumbrecht), porque é a partir da falta desta que se dá significação. A génese dos significados está na dor e penúria do limite, diz o poema, numa focagem da dinâmica de modulação semântico-hermenêutica da contraditoriedade da percepção que não aparece tão “deslocada” e “misteriosa” como assumido por leituras anagógico-espirituais: “The most mysterious element in the “Slant of light” poem is its deferral of meaning” (VENDLER 2010: 303). No seu “Auto-Retrato num Espelho Convexo”, John Ashbery

Esta relativização do sujeito que, ao deparar-se com o *Viés de luz*, se vê mortal e confrontado com a impotência da própria intencionalidade, condicionada pelo limite da finitude corpórea, é radicalizada na última quadra na exposição da sua possível dissolução.

No *vir e ir* do *Viés de luz* (na escansão temporal da extensão espacial que ele produz – *Quando vem/.../ Quando vai* -, infligindo ao espaço uma lei de passagem e de mudança que lhe é alheia e faz ‘violência’ à sua ‘permanência’), a subjetividade é reduzida a atributo antropomórfico da natureza exterior, personificada numa reação emocional ao “mensageiro imperial” que a assimila ao *we/us* das quadras anteriores. Paisagem e sombras tornam-se tão vivas e mortais, ‘aflitas’ e vulneráveis, como a humanidade. Se *morte* é a palavra final de toda a vida (e do poema), se o destino que o sujeito enfrenta é morrer todo o dia no vir a faltar de si mesmo (na separação incessante de si mesmo e do exterior), não há privilégio do ser vivo e da consciência, mas apenas condição universal do diferir espaço-temporal que envolve homens, seres animados e coisas e *sela*, na reversibilidade dos atributos, a indiferença ontológica entre sujeito e objecto. A morte triunfa então como mistério da indistinção: instauração duma separação tão radical que bloqueia toda a comparação, impossibilitando todo o juízo cognitivo. A ambiguidade semântica do último verso formula a densidade insolúvel da indistinção produzida pela distância: *'tis like the Distance/On the look of Death* -. A morte é aqui complemento verbal ou sujeito, objecto ou actor da acção? A *Distância* por ela suscitada dá-se *perante a visão da Morte* ou *no olhar da Morte*? Trata-se de uma distância pressentida quando vemos a Morte ou quando ela olha para nós? Somos nós que vemos a morte ou é ela que nos vê? A ambiguidade semântica do verso expõe a ambiguidade existencial da nossa relação com a morte (o facto de que ‘não fazemos experiência dela’, mas a sofremos, como

reapropria-se da figura do *Viés*, realçando e elaborando com extraordinária lucidez poética a sua natureza não espiritual, mas cognitiva:

*I think of the friends
Who came to see me, of what yesterday
Was like. A peculiar slant
Of memory that intrudes on the dreaming model
In the silence of the studio as he considers
Lifting the pencil to the self-portrait.*

O “programa” (pictórico, poético, teórico) de auto-representação do eu (do *auto-retrato*) é sempre fracturado (deformado na torsão da deslocação *convexa* do olhar) pela *intrusão* da falta que institui a significação: entre sonho e memória, o ‘eu presente’ divide-se entre passado e prospecção, não é representável como presença a si mesmo, e o reconhecimento deste desajuste torna-se condição interpretativa que *acomete o modelo*, determina a sua *consideração* do processo *expressivo* (interpondo-se *no momento em que ele pensa levar o lápis ao auto-retrato*).

uma *ferida* (*hurt*), um trauma, torna-nos seu objecto ou mantém-nos contudo como sujeitos?), radicalizando o conteúdo figural da *obliquidade* em *Distância* além de todo o alcance.

§ 34 O VIÉS DA PALAVRA POÉTICA

O paradoxo enunciado na dupla de versos finais, o facto de que o *ir embora* desta luz *oprimente* não alivia, mas deixa os espectadores humanos e não humanos vazios e ainda mais perdidos no desmoronamento da *paisagem* engolida pela escuridão, é formulação magnificamente ambígua e dolorosa da intuição tão antiga e certa como sempre recalcada pela irreprimível sede de felicidade que inere ao ser humano, que a aflição do limite, da não coincidência, da diferença interior, é condição da vida, e que o fim da dor é o triunfo da indistinção, da morte. Viver é abdicar do todo e da identidade, aceitar a diferença interior que gera a máquina simbólica dos significados. Assim como não podemos olhar para o sol directamente, mas apenas de viés, a verdade é-nos dada indirecta e parcialmente: o *Viés de luz* invernal aflige-nos, mas é tudo aquilo que nos é dado saber enquanto formos vivos. O poema que comemora elegiacamente o *desespero* da transitoriedade e da falta implicadas na *Diferença Druídica*, celebra-o simultaneamente como eleição *imperial*, recusando a sua absolutização niilista, sugerindo a sua relevância cognitiva e existencial como condição da significação, na qual a contingência é assumida como única forma de vida autêntica, respondente à verdade:⁴⁴⁹

*Tell all the truth but tell it slant -
Success in Circuit lies
Too bright for our infirm* Delight *bold
The Truth's superb surprise
As Lightning to the Children eased
With explanation kind
The Truth must dazzle gradually* *moderately
Or every man be blind –*

F1263 (1872)/J1129 (1868)⁴⁵⁰

Conquanto doloroso, o *circuito* da luz transversal que nos atinge é *sucesso* para a nossa *enferma* capacidade de *regozijar-se*. O significado não é a verdade actual do mundo, mas é

⁴⁴⁹É o mesmo movimento reflexivo que leva Heidegger, em *Ser e Tempo*, a fazer da angústia mortal perante a morte o factor determinante da opção ética para uma forma de vida autêntica, orientada ao futuro, que transfigura a dejectão própria da contingência em atitude moral.

⁴⁵⁰Tradução portuguesa, AMARAL: 276s.

toda a verdade que nos é dada, é *verdade inteira*: verdade de soslaio, indirecta, mas completa: o limite, como impossibilidade da totalidade, deve ser assumido como condição de completude. O *Relâmpago* que é (aqui) figura do infinito do ser, do tempo, da natureza, que nos transcende na *surpreendente* diferença da sua relação com a finitude, exclui a disponibilidade do inteiro da totalidade (que nos anularia), mas exige da experiência (é um imperativo: *di-lo*) o inteiro do cumprimento (*kairótico*) do limite, a completude da sua expressão simbólica. O desafio existencial da aceitação da contingência, da transitoriedade, da falta da presença, como *Graça* e oportunidade, é também desafio cognitivo, exigência de articular o limite da experiência como ganho, de valorizar a não coincidência como convergência produtiva e não sofrê-la como disruptiva divergência. Para não desistir da verdade é necessário articular com *sucesso o circuito* duma aproximação a ela, tão completa (*all the*) quão indirecta e gradual (*slant* e *gradual*).

Trata-se de um empenho extremamente difícil: como passar da enunciação poética à realização desta forma de discurso paradoxal, inteiro na sua indisponibilidade de totalidade, de identidade (*brilho* que *cega*: na identidade não há mais visão, porque não há diferença entre o significado e o seu referente, entre o conteúdo da experiência e o seu processamento)? O problema e a sua solução, articulados neste texto programático, descendem directamente do impasse no qual se envolve F320/J258: como nos é dado falar daquilo que não pode ser dito, não pode ser sabido, como falar da identidade da presença, se apenas temos experiência da diferença? Não será então impossível, sem sentido (*meaningless*), mistificador, falar daquela presença, *A soberba surpresa da Verdade*, de que nos é apenas dado saber que é identidade que não nos é dada (*soberba*, porque não se deixa capturar, *surpreendente* porque alheia à experiência comum), constituindo a nossa dissolução como seres limitados (*Relâmpago* que nos deixa *cegos*), sujeitos à perpétua não coincidência connosco e com o mundo?

Não é impossível, não é mentira, retorque aqui Dickinson em diálogo consigo mesma: onde acaba a palavra do cientista e do filósofo, que se calam perante a impossibilidade de objectivação conceptual (segundo o lema da ascese wittgensteiniana em relação ao mistério: aquilo que *Ninguém pode ensinar* – *Quem quer que seja*), começa a palavra do poeta, cuja vocação é *dizer toda a Verdade*, mesmo aquela que não se deixa dizer, encontrando o *viés de verdade*, a figura, no qual aquilo que não sabemos, mas que experimentamos (*Que a Ciência não pode alcançar/ mas a Natureza humana pode sentir*), se deixa dizer não como mentira mas como verdade, no respeito sacral da sua indisponibilidade em relação às nossas pretensões de domínio cognitivo, de manipulação, de *Comércio*:

*A Light exists in Spring
Not present on the Year
At any other period -
When March is scarcely here*

*A Color stands abroad
On Solitary Fields
That Science cannot overtake
But Human Nature feels.*

*It waits upon the Lawn,
It shows the furthest Tree
Upon the furthest Slope you know
It almost speaks to you.*

*Then as Horizons step
Or Noons report away
Without the Formula of sound
It passes and we stay -*

*A quality of loss
Affecting our Content
As Trade had suddenly encroached
Upon a Sacrament*

F962 (1865)/J812 (1864)

Se a condição de ser vivos é sofrer a *Diferença Druídica*, este sofrimento não apaga, mas paradoxalmente *exalta* (*enhances*) a Graça do acolhimento do ser, da vida, da verdade, na singularidade irreversível de todo o agora e de toda a tentativa de o exprimir em significado.⁴⁵¹ O *Viés de luz*, que em F1263/J1129 se conjuga em *Viés de verdade* que *deve* ser *dita*, é *dito* em F962/J812 como experiência de Graça, de beleza e de sublime falhanço, numa *soberba* concretização do programa poético enunciado em F1263/J1129, e numa implícita, mas *eficaz* (*successful*), reconfiguração da *aflição*, do *Desespero* apresentados em F320/J258 como marcas (*selos*) da diferença, em *Content*, que a *qualidade de perda* (*loss*) *aflige*, *usurpa*,⁴⁵² sem todavia lhe tirar a sua luminosidade de *sacramento*, dom que acolhemos e rememoramos como riqueza tão vulnerável quanto irreversível.

⁴⁵¹Como formulado na maravilhosa, já citada *A Cloud withdrew from the Sky* - F1077 (1865)/J895 (1864), *carpe diem* poético que recusa toda a hedonista complacência tradicionalmente associada ao mote para enunciar a necessidade da inscrição artística do tempo *terreno*, o poder da *Memória Hermética* (*Hermetic Memory*) da palavra em consagrar a unicidade irreversível do *Brilho* (*Glow*), da experiência singular de todo o agora, numa figura irrevogável de significado.

⁴⁵²Como confirma o verbete do WEBSTER para “encroach”: “Entered in upon another’s rights; intruded; interfered”-<http://www.edickinson.org/words/334>

§ 35 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COMO CONSTITUIÇÃO DA PRESENÇA

A torsão de obliquidade angustiada de F320/J258 (protocolo de um fenómeno natural, e dos seus efeitos, em quem o experimenta, quebrado, ‘torcido’ pela irrepresentabilidade do conteúdo da experiência cognitiva) solta-se em F962/J812 na linearidade *quase* narrativa do relato de uma experiência estética em que a divisão interior e exterior reconhecida no poema anterior é redimida como beleza que se associa à disruptiva inadequação do sublime. A luz que em F320/J258 manifestava a noite escondida no dia, a escuridão da clivagem inscrita no ser, mantém aqui o potencial de dolorosa revelação (a condição desta experiência com a luz primaveril é de *perda* e de *usurpação*), a que não é poupada a crise dum colapso apocalíptico de inserção espaço-temporal (*de Horizontes e Meios-dias que se esvaíam*). Todavia, o sentimento de *Content* e “discontent” (o sentimento de *prazer* e de *perda*) que ela proporciona a quem sabe dar-lhe a atenção que ela requer (pela qual ela *espera*) resgata esta revelação como experiência estética da possibilidade de uma plenitude de presença que não será dada (afinal não há epifania, apenas o fracasso sublime da nossa inadequação), mas que articula *qualitativamente, sacramentalmente* a não coincidência do aqui e agora como tensão para uma convergência sempre de novo falhada, sempre de novo procurada como possível.

Grande lírica meta-textualmente performativa que gera uma experiência ao descrevê-la, F962/J812 começa pelo fracasso em que F320/J258 acabava: perante a irrepresentabilidade do conteúdo da experiência cognitiva (a impossibilidade da determinação do ‘objecto perceptivo’ perante a *diferença* que fractura a apreensão perceptiva do existente manifestada pela luz invernal), F962/J812 escolhe fazer um passo atrás e descrever uma experiência alternativa deste conteúdo irrepresentável, uma experiência estética de que são relatadas com exactidão os componentes e a sequência, uma experiência em que a impossibilidade da presença (da coincidência do aqui e do agora) é resgatada como nostalgia e como promessa, em que o presente colapsa sempre de novo (*it passes and we stay*) para se reinstituir, sempre de novo, como inescapável.

Que o tópico do poema seja a experiência estética da articulação entre presença e existência na *escassez* constitutiva de cada momento (*at any other*) é formulado explicitamente na primeira quadra:

*A Light exists in Spring
Not present on the Year
At any other period -*

Os quatro versos formulam a necessidade e a dificuldade de ‘definir’ a existência como presença. Numa *variatio* quase tautológica de progressivo afinamento cronológico do fenómeno como acontecimento (como ocorrência contingente), a afirmação de abertura (qualquer coisa existe) é explicada e, ao mesmo tempo, problematizada. Dizer que qualquer coisa existe é afirmar a sua presença, a sua inerência espaço-temporal, física e exclusiva. Física: *when... is here*. Podemos afirmar que qualquer coisa existe, apenas se podemos especificar *quando* e ‘onde’ *está*. Exclusiva: *Não presente/ Em nenhum outro período* – o vínculo existivo de tempo e espaço implica que a presença é unidade evenemencial determinável como fenómeno exclusivo na ordem das sucessões.⁴⁵³

Contudo, algo de singular acontece se especificarmos mais ‘de perto’ a atestação desta presença inegável, na sua evidência contrastiva com a *não presença* (a distinção entre aquilo que está fisicamente presente e aquilo que está fisicamente ausente é talvez uma das poucas coisas de que, manifestamente, não se pode duvidar) que é toda a existência temporal e espacialmente atestada (*existe na Primavera... aqui*). Quando descemos da generalização abstractiva do registo do fenómeno ao particular concreto da percepção (do *Ano*, à *Primavera* até *Março*), a evidência contrastiva em relação à não presença não se deixa converter em evidência univocamente positiva, porque a inerência espaço-temporal se produz como presente tão *escasso*, que pode ser determinado apenas como um ‘quase estar’ e não como um estar: *Quando Março mal aqui está*. Algo falta à presença daquilo que não está todo, apenas *escassamente*, por *aqui*, num desajuste entre *quando* e *aqui* que não se deixa ultrapassar. Dizer que a luz existe quando a sua possível presença, a condição temporal da sua inerência física, está por ser cumprida (ainda não é inteiramente, é-o apenas um pouco, muito pouco), é dizer que esta presença, afinal, não é plena: a existência, por si, não se deixa *inteiramente* definir como presença, é algo que se dá na *escassez* da presença, numa inadequação em relação a ela. Se, ao fazer experiência de algo como existente, *quando* algo *existe* perante nós, o agora está *escassamente aqui*, temos que incluir esta escassez na definição de existência: para a ‘completar’ (para *dizer toda a verdade*, a verdade inteira, na sua indirecta

⁴⁵³Para Kant (cf., *supra*, Nota 70) a existência num tempo determinado é o esquema da realidade (diferentemente do esquema da necessidade, que é a existência de um objecto em todo o tempo (KRV B184/A145). A existência é, com outros termos, a apreensão temporal do ponto de vista da categoria da modalidade como possibilidade (daquilo que se dá unicamente num tempo determinado, particular, com exclusão de todos os outros trechos sucessórios).

gradualidade), é preciso avançar na reconhecimento do acontecimento que registamos como existência, aprofundar aquela *investigação de Março* que a poeta se tinha dado em outro poema como tarefa própria, caracterizando-a como averiguação daquela ligação exclusiva de um tempo particular a um espaço particular (*Evitando cuidadosamente o Sítio/ em todas as Estações do Ano*, F723/J736) que é condição central para o dar-se do acontecimento (*Não presente/ Em nenhum outro período -*).⁴⁵⁴

Este progresso na investigação produz-se ao reconhecer que para dar conta desta existência não plenamente determinável como objecto presente na percepção, temos que incluir na nossa definição de existência o nosso relacionamento com ela, o efeito, a ‘mudança’ que o encontro com este acontecimento, que toda existência com a qual nos deparamos, produz em nós e no nosso mundo:

*A Color stands abroad
On Solitary Fields
That Science cannot overtake
But Human Nature feels.*

A presença, indeterminável como propriedade da existência (pelo desajuste entre *when* e *here*), é algo que a nossa experiência atribui àquilo que existe, não como propriedade mas como modalidade de interação com o agente da experiência; atribuir-lhe presença é uma modalidade de se relacionar com aquilo que existe, como algo que nos muda e muda o mundo

⁴⁵⁴F501 (1863)/J828 (1864) desenvolve a mesma figura (antecipando literalmente a formulação da ‘*escassez*’ de Março), entregando contudo não à luz mas ao canto duma pequena ave o papel fulcral de detonador da experiência estética que garante a recepção como presença da existência de Março (e de Abril, que ele *submerge* de canto quando este ‘acaba de começar’, *mal começa: but begun*):

*The Robin is the One
That interrupt the Morn
With hurried - few - express Reports
When March is scarcely on -*

Cantando, o Pisco-de-peito-ruivo dá *notícia* da vinda de Março (chama a atenção sobre a sua existência); quebra a indiferença do ciclo cronológico (*interrompe a Manhã*), ao assinala-la como excitante novidade (*Com alguns - apressados - urgentes Anúncios*). O leitor deste texto é reenviado imediatamente à caracterização que Dickinson faz da própria poesia em F519 (1863)/J441 (1862), uma das suas composições mais populares:

*This is my letter to the World
That never wrote to Me -
The simple News that Nature told -
With tender Majesty*

Os *urgentes Anúncios* em que a pequena ave dá conta da existência de Março, contam evidentemente entre as *notícias comunicadas pela Natureza*, que a poeta escuta e transmite ao mundo, numa mensagem de conteúdos tão *simples* quanto *majestosos*. (Tradução portuguesa, AMARAL: 362s.).

em volta.⁴⁵⁵ A luz, percebida, torna-se *Cor*: algo que *está por aí* (*stands abroad*), em lugares definidos (*Em campos solitários*), e que, não pertencendo ao mundo exterior como propriedade sua (a cor não é uma propriedade física dos corpos), contudo o transforma (como todas as *presenças*), mudando a nossa visão do *abroad*, do exterior. A cor é uma alteração da nossa sensibilidade que altera a nossa visão do mundo: quem vê não pode falar de luz sem falar de cor, sem falar do próprio envolvimento na sua recepção, sem falar da própria visão. Para falar de cor, como modalidade essencial do nosso relacionamento com a luz, a ciência (o ponto de vista neutral do observador não envolvido que produz juízos “observer independent”) não chega (trata-se de algo *Que a Ciência não pode alcançar*): é preciso tomar em conta a nossa recepção subjetiva (o ponto de vista performativo da primeira pessoa, algo que *A natureza Humana sente*) e articulá-la como sua componente essencial.

Para *dizer a verdade* sobre a cor como presença da luz para quem vê, para dizer o que ela é (para falar da existência da luz em Março), não é possível descrevê-la como se fosse parte do mundo (‘reificá-la’ em objecto científico, ou para-científico), é, em vez disso, necessário analisá-la como relacionamento, reconstruir a sequência desta interação:

*It waits upon the Lawn,
It shows the furthest Tree
Upon the furthest Slope you know
It almost speaks to you.*

A mudança da terceira para a segunda pessoa, na terceira quadra,⁴⁵⁶ assinala a passagem da observação de algo de exterior (uma existência) para a interação com ela (que a institui a

⁴⁵⁵Esta é a tese central de Stanley Cavell que identifica na experiência, indissociavelmente moral e estética, de acolhimento do “mundo” um desenvolvimento necessário do cepticismo teorético, que estabelece que a existência do mundo não é conhecível (nem duvidável): “what skepticism suggests is that since we cannot know the world exists, its presentness to us cannot be a function of knowing. The world is to be *accepted*; as the presentness of other minds is not to be known, but acknowledged. But what is this “acceptance”, which caves in a doubt?/.../ To overcome knowing is a task Lear shares with Othello and Macbeth and Hamlet (CAVELL 1969: 324-325) O ponto problemático na elaboração de Cavell é que “knowledge cannot be overcome” e que a consciência destrutiva da ‘não coincidência’ fractura aquela instância de “continuous presentness” que (em linha com as teses de Michael Fried) ele eleva a dimensão constitutiva da experiência estética (na sua “transition from the concept of being in someone’s presence to that of being in his present”, *Ib.*: 325). A experiência estética é negociação incansável entre a produção ‘constitutiva’ de presença (de ‘something’ não menos que de ‘someone’) e a fractura incessante que sempre de novo a subtrai, expondo a sua des-continuidade. O *deleite* (clássico, formal) da *presentness* é sempre ‘qualificado’ pela sombra da sua *perda*, da sua (romântica, sublime) destruição (pela irrupção daquela *presence* que é o nome dado por Fried à contingência da pertença espaço-temporal).

⁴⁵⁶Ao contrário do assumido por VENDLER 2010: 380, para quem o poema é “inconsistently voiced” na sua tripla transição de pessoa (na quarta quadra, passa à primeira pessoa plural), a análise aqui desenvolvida visa evidenciar a consistência poética desta alteração. O problema geral desta, como de muitas outras excelentes leituras do texto, é a falta de ‘atenção’ para a transição da luz para a cor, tratadas pelos críticos como termos equivalentes, enquanto Dickinson constrói a lírica exactamente sobre a sua distinção, como aspectos diferentes da experiência da visão (a luz é conteúdo da experiência sensorial, a cor é sua modalidade).

presença), para um relacionamento que altera o mundo à volta. A luz recebida como cor, torna-se co-actor, numa sequência que não tem valor psicológico mas transcendental, estético,⁴⁵⁷ e que possibilita uma prosopopeia que não chega a cumprir-se (porque a cor ‘age’, mas não chega a falar). A sequência das três ‘acções’ da *Cor* (que *espera, mostra, quase fala*) enucleia três fases de uma experiência estética em que a existência do mundo exterior (da luz que, percebida como cor, transforma a paisagem) é acolhida como presença na sua ‘interação’ (tão intensiva que *quase* avulta em interlocução) com o sujeito.

Para que a experiência estética se dê, é preciso antes de mais a ‘atenção’⁴⁵⁸ de quem está envolvido: *Espera no Relvado*. A cor, que *está fora, em campos solitários, espera no relvado*. Pede que o olhar pare, se aproxime, desça: da perspectiva geral de voo de ave (sobre os *campos solitários*), a visão deve focar-se nas partes, numa exploração *gradual* do conjunto. A *Cor espera no relvado* que o olhar se concentre, demore, se especifique, para começar a sua reconhecimento. A experiência estética é progressiva. A beleza é questão de lentidão e paciência, a contemplação delonga, protraimento, acompanhar o que existe, na dimensão sucessória da sua existência.

A quem foi ter com ela até ao *relvado*, a *Cor mostra a Árvore mais longínqua*. Quem desce da distração da abstração geral à concentração da percepção particular (num movimento de aproximação que é dimensão essencial da experiência estética) começa a ver de forma diferente, e a aproximação gera a capacidade de explorar o limite da visão. A *Árvore mais longínqua* estava aí, mas não era ‘vista’. A *Cor* agora *mostra-a*. Quem seguiu a *Cor* até ao relvado consegue levantar o olhar até à ‘última’ árvore, chegando à fronteira da própria capacidade. A experiência estética é exploração da potência da experiência. Na sua paciente e *suave gradualidade* ela *mostra* até aonde se pode chegar (*Como Relâmpago às Crianças aliviado/ em benigna explicação*), o ponto *extremo* da visão (*furthest... furthest*, a iteração lexical nos dois versos consecutivos enfatiza o alcance da fronteira perceptiva e cognitiva: *a*

⁴⁵⁷ Assim como tem valor ético em Levinas, o grande pensador pós-fenomenológico que tem exactamente o mesmo ponto de partida filosófico de Derrida (a crítica heideggeriana das aporias husserianas, no reconhecimento da crise epistemológica da metafísica da presença), para enveredar contudo pelo caminho, muito diferente, da sua ultrapassagem ética. Se, para Derrida, os impasses da descrição fenomenológica da experiência sensorial e temporal, e a consequente problematização do princípio de identidade, implicam a dissolução da subjectividade na sua subordinação ao jogo ingovernável das diferenças, Levinas recupera a presença (teoreticamente aporética) como imperativo ético que funda a subjectividade, na sua constituição não como identidade, mas como relacionamento com o outro, em que a presença se produz icónica, prosopopeicamente, como face do outro a salvar. Cf. LEVINAS 1974.

⁴⁵⁸ Para uma reconstrução crítica da noção de “atenção poética” como factor essencial da experiência estética, cf. PALMEIRIM 2014.

Árvore mais longínqua, a Encosta mais longínqua por ti conhecida), ponto tão avançado que é alcançado com a esperança de que não seja fronteira, mas limiar, não ponto de chegada, em frente de qual a experiência ‘para’, mas ponto de partida, acesso ao além da experiência: *Sobre a última Encosta que conheces/ ela quase te fala*.

A experiência estética é aqui reconstruída como um périplo dos diferentes momentos da experiência do existente: passando da percepção geral (*lá fora/ em Campos Solitários*) para a concentração no particular (*no Relvado*), alcançando o limite da percepção (*mostra a Árvore mais longínqua*), ela leva ao limite do conhecimento (*à Encosta mais longínqua por ti conhecida*), por cima daquele monte Nebo para além do qual está a terra prometida do desconhecido.⁴⁵⁹ Quem chegar a este extremo reduto do conhecimento (*a erma colina de leopardiana memória, que juntamente com a sebe, de tanta parte/Do último horizonte, o olhar exclui*), levado pelo crescendo emocional e cognitivo do percurso estético cumprido, não pode deixar de acreditar no milagre, na queda da vedação, no facto que a *colina* subida possa ser descida do outro lado: que a altura se torne abertura além de toda a diferença, lugar de epifania: *Quase te fala*. O acme da experiência estética é uma promessa de plenitude que está para se realizar.

Mas que não se realiza.

§ 36 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

COMO FRACASSO DA CONSTITUIÇÃO DA PRESENÇA

Moisés não foi tratado com justiça –⁴⁶⁰ protesta a poeta que tira as meias e chapinha na água como rapaz travesso, pelo gosto da desobediência, revoltada e solidária com o profeta,

⁴⁵⁹ *Could we stand with that Old “Moses” -
“Canaan” denied -
Scan like him, the stately landscape
On the other side -*

F179/J168 (1860)

A mesma figura, apropriada da tradição da hinódia cristã, ganha uma conotação explicitamente caricatural num poema anterior (F114/J112, 1859) que cita literalmente os versos de um hino de I.Watt: “*Oh could we climb where Moses stood,/ And view the Landscape o’er*” para os reconfigurar parodisticamente. A ironia e a amargura da derrota misturam-se neste personagem bíblico, que ao longo da produção de Dickinson se consolida como figura da poesia (identificada como desfecho de uma visão que fracassa em subtração no mesmo momento em que se realiza).

⁴⁶⁰ *So I pull my Stockings off
Wading in the Water
For the Disobedience’ Sake
Boy that lived for “Ought to”*

derrotado como ela no momento da vitória, *amarrado* como ela ao *Jogo tantalizador* (*tantalizing Play*)⁴⁶¹ que é toda a arte e a profecia como tentativas de dar palavra ao desconhecido, de alcançar uma visão que é re-presentação: registo da presença, ultrapassagem da diferença. Quando isto está *quase* a acontecer, quando a visão está para se tornar palavra (*Quase te fala*, instituindo a palavra como plenitude e não como manifestação da divisão e da separação), *Então, Sem uma palavra* (*Without a Formula of Sound*), a visão desaparece (*Ela passa e nós ficamos -*).

Alcançar a beleza é perdê-la: em F962/J812 a experiência estética é exposta (*mostrada*) como iminência de uma revelação que não se produz,⁴⁶² uma visão que sela a alienação. A

*Went to Heaven perhaps at Death
And perhaps he did'nt
Moses was 'nt fairly used -
Ananias was 'nt -*

F1271 (1872)/J1201 (1871)

⁴⁶¹*It always felt to me - a wrong
To that Old Moses - done -
To let him see - the Canaan -
Without the entering -*

*And tho' in soberer moments -
No Moses there can be
I'm satisfied - the Romance
In point of injury -*

*Surpasses sharper stated -
Of Stephen - or of Paul -
For these - were only put to death -
While God's adroiter will*

*On Moses - seemed to fasten
With* tantalizing Play
As Boy - should deal with lesser Boy -
To prove ability * -*

**In*

**show supremacy*

*The fault - was doubtless Israel's -
Myself - had banned the Tribes -
And ushered Grand Old Moses
In Pentateuchal Robes*

Opon the Broad Possession
'Twas little - He should see - *
Old Man on Nebo! Late as this -
My* justice bleeds - for Thee!*

**Lawful Manor*

**But titled him - to see -*

**One*

F521 (1863)/J597 (1862)

⁴⁶²Segundo a célebre e muito citada definição de Borges: "La música, los estados de la felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no

interação não se desenvolve em interlocução. A prosopopeia desencadeada pela interação com o existente (a sua elevação à presença que muda quem faz experiência dele e o mundo em volta) cresce para finalmente se bloquear no limiar *extremo* do seu completamento, da sua definitiva realização (de face falante e não apenas agente). Moisés não entra na terra prometida. *A última Encosta* não é ultrapassada em palavra; desmorona num silêncio que faz ruir toda a beleza alcançada:

*Then as Horizons step
Or Noons report away
Without the Formula of sound
It passes and we stay –*

A falta de palavra é ter *som sem Fórmula*. O silêncio da prosopopeia falhada é o fracasso da interação realizada como experiência estética, do cumprimento da existência em presença em que é ‘sarado’ o desajuste entre *quando* e *aqui*, em que é colmatada a *escassez* do *está* (*is*), aquela falta de coesão entre aqui e agora, que se inscreve no presente como *Diferença Druídica*, transitoriedade (remissão à *usurpação* da sucessão). A experiência estética desenvolve-se como beleza, harmonia da reapropriação da coesão entre tempo e espaço: a experiência da beleza da luz de Março, a sua experiência como cor, consiste numa confirmação da convergência essencial entre tempo e espaço. Afinal, para conquistar o espaço precisamos de tempo: o tempo não nos tira, doa-nos o espaço, porque sem ele não poderíamos desenvolver a nossa inserção no espaço como extensão graças ao movimento; não poderíamos fazer experiência do *nebeneinander* (*lado-a-lado*) da pertença espacial, sem o *aufeinander* (*um-após-o-outro*) da sucessão temporal.⁴⁶³ A instantaneidade e a duração como continuidade excluem a possibilidade de fazer experiência do espaço como extensão (como o *lado-a-lado*: *Campos, Relvado e Árvore mais longínqua e mais longínqua Encosta*). Para a ganhar como conteúdo da nossa experiência, precisamos da sequência dos antes e depois, que gera o *quando*, como corte na duração, como diferença que não apenas tira, mas também dá (*exalta: enhances*), que não apenas separa mas também une: é *quando* há *Março*, que há essa

hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético” BORGES 1950: 635.

⁴⁶³A formulação sistemática destas duas categorias estéticas fundamentais deve-se a G.E. Lessing, que no LAOKOON as desenvolve numa comparação crítica entre poesia e pintura. Numa refinada análise da interdependência destas duas dinâmicas ao nível da experiência estética, Lessing enfatiza contudo a sua contraposição, a sua mútua exclusão, na sua reprodução artística: pintura e poesia apropriam respectivamente a pertença espacial na ‘instantaneidade’ da percepção do corpo como um todo, e a sequência temporal da mudança em que os corpos são envolvidos na *Ação* (*Handlung*; cf. em particular a síntese no Cap.XVI). A radicalização desta diferença estética em incompatibilidade artística tem, em Lessing, uma robusta vertente polémica (de distanciamento do classicismo winckelmanniano), mas é induzida sobretudo pela sua concepção mimética da arte.

luz que acolhemos como presença, como cor, com que nos envolvemos numa experiência estética de beleza, de união e harmonia, entre espaço e tempo, que nos preenche de *Content*, de *Deleite*.

Mas, o *quando* que gera esta experiência implica a sua dissolução: na experiência estética não há para sempre, assim como não há presença como propriedade, mas unicamente como interação. A coesão última prometida pela experiência estética reconhecida como itinerário da visão, desenvolvimento do processo de interação (a condição que une deslocação espacial e sucessão temporal como dimensões solidárias) desmorona no momento de se completar como plenitude, de alcançar a meta. *Quase fala e depois (Then), subitamente (suddenly), passa (passes)*, enquanto *os Horizontes se retraem ou os Meios-dias se somem (as Horizons step/ Or Noons report away)*: a plenitude espacial (*Horizontes*) e temporal (*Meios-dias*) prometida por aquela conquista temporal do espaço que se produz como experiência estética chega ao extremo da sua potencialidade e, misteriosamente, dissolve-se.

A prosopopeia é a figura maior em que avulta a experiência estética da natureza, porque o processo de harmoniosa e gradual intensificação da interação com a existência como presença que age sobre nós e o mundo em volta, confirmando e produzindo a convergência de tempo e espaço, tende a radicalizar a interação em interlocução: o que tem tão forte efeito de presença não pode não ter palavra, não ter face, que é a condensação própria da presença. Grande poeta da natureza, Dickinson recorre abundante e gloriosamente à prosopopeia, celebrando com ela o êxito da experiência estética da existência (feliz ou dolorosa que seja), mas, neste poema que reconstrói com tanta precisão as condições da sua constituição, ela ratifica com cirúrgica lucidez o seu insucesso, o limite da experiência estética da beleza, o limite da convergência, o prevalecer da fractura, que exclui toda a identificação: *ela passa e nós ficamos*. A mudança da segunda para a terceira pessoa do plural assinala o balanço cognitivo desta experiência de fracasso, de exaustão da força reconciliadora da experiência estética. A enunciação ontológica da existência da luz e a constatação epistémica dos seus efeitos perceptivos (cor) formulada nas primeiras duas quadras são “observer independent” e, por isso, são formuladas na terceira pessoa. A experiência estética da existência como presença (da luz como cor), descrita na terceira quadra, é pelo contrário “observer relative”, e a sua descrição pode ser unicamente ‘subjectiva’, performativa, implicando a explicitação da segunda pessoa (*you*) como parceiro da interação percebida. A descrição do estado do sujeito quando esta experiência de interação se conclui, exibindo a impossibilidade da própria perpetuação, é igualmente “observer relative”, interior, mas deixa-se generalizar como

resultado de uma condição não individual, que envolve todo o ser humano. Os conteúdos da experiência estética são sempre particulares, e ela pode produzir-se unicamente como acontecimento particular: apenas indivíduos concretos podem fazer experiência do efeito da luz de um Março que acaba de nascer neste *lugar particular*, e só indivíduos concretos podem sentir-se mergulhados nela como um *tu* envolvido numa interação, descrevendo o seu conteúdo como ‘válido’ para todos (a experiência estética é uma experiência subjectiva com pretensão universal, que se pretende exemplar, na definição kantiana). Mas a situação de dissolução da experiência estética pelo prevalecer disruptivo da divergência entre tempo e espaço que se produz como sucessão (*ela passa e nós ficamos*), o subtrair-se da plenitude da presença mesmo antes que esta se produza, é uma situação subjectiva universal, formulável na primeira pessoa plural que exprime o que sentimos como resultado da condição humana.

*A quality of loss
Affecting our Content
As Trade had suddenly encroached
Opon a Sacrament*

A beleza rui na falha apocalíptica aberta pela desproporção intransponível entre finito e infinito, na sua convergência no limite elusivo do presente. A experiência estética do triunfo visual da beleza da luz (da sua recepção como cor) implode no seu fracasso, na cegueira do sublime, na experiência dolorosa da inadequação. O que fica aos que *ficam* (que *stay*) é *perda* no *Deleite*, é aflição *ressentida* perante a violação de algo de valioso e sagrado que foi nosso: um *sacramento* adulterado pelo *Negócio*, o mistério da unicidade de cada presente *usurpado* pela sua *Troca* – sempre instantânea, súbita: *de repente: suddenly*, apesar da sua repetitividade de negócio - com o presente sucessivo. O *Deleite* de ter experimentado a existência como possibilidade da presença é ferido pela nostalgia da sua proximidade incumprida, mas não deixa de ser *Deleite*, sem o qual não haveria consciência da sucessão como violação, da *Troca* como violência: a experiência estética consagra o presente a *Sacramento*, a mistério eficaz, que nenhum outro presente pode substituir. Sem a experiência estética⁴⁶⁴ e o seu sublime fracasso, sem a experiência *kairótica* em geral, a *usurpação* sucessória da passagem temporal que destrona incessantemente o presente, que avilta a sua unicidade régia na intercambiabilidade mercantil daquele *Comércio (Trade)* que é a *Troca*

⁴⁶⁴E todas as outras grandes situações em que o *chronos* é *qualificado* em *kairótico* acolhimento da existência como possível presença: desde a experiência amorosa (central em Dickinson) à experiência ética, histórica e religiosa. Sobre esta ‘incisão’, diferenciação, *kairótica* da indiferença cronológica, cf. o já citado BENJAMIN 1942 e CACCIARI 1990.

incessante de um presente por outro, não seria ‘ressentida’ como tal, não nos *afectaria*. O presente em que a existência com que nos deparamos não é consagrada a possível presença, passa sem deixar rasto, numa transitoriedade que apaga a diferença em indiferença, que apaga toda a unicidade na equivalência do efêmero. A experiência estética, toda a experiência *kairótica* em geral, tira ao transitório da passagem temporal o estigma do efêmero, do indiferente, para lhe conferir a definitividade da perda e do seu resgate: daquele que faz falta porque insubstituível, e que, como insubstituível, deixa o rasto do que teve efeito, do que esteve como possibilidade de presença, do que continua a moldar (tipologicamente) o presente ao tornar-se, como expresso magnificamente por Benjamin, “imagem irrevogável do passado” na qual “o presente se reconhece significado”.

Descrivendo a experiência estética que produz, F962/J812 *qualifica-a* com duas características essenciais. Por um lado, longe de ser exposta como produção de *presentidade* (*presentness*: o presente do sem tempo, do intemporal – *timeless* –, purgado da passagem sucessória), a experiência estética dá-se como consagração do presente sempre *usurpado* pelo depois, reconhecendo-o como insubstituível, irreversível ocasião de *Deleite* da possibilidade da presença, que a *perda afecta*, mas não apaga, e que pode inscrever-se numa figura poética (artística) que resgata, tipologicamente, a sua falta em significado.

Por outro lado, este seu movimento de exploração de uma possível presença que não se cumpre como plenitude, qualifica a experiência estética como promessa que expõe o não alcançado como o inalcançável:⁴⁶⁵ expõe e produz toda a beleza como falhanço sublime de

⁴⁶⁵*The fascinating chill that Music leaves* *of Music
Is Earth’s corroboration
Of Ecstasy’s impediment -
‘Tis Rapture’s germination
In timid and tumultuous soil
A fine - estranging creature -
To something upper wooing us
But not to our Creator –*

F1511/J1480 (1879)

Leia-se a subtil reescrita deste poema num trecho de “Auto-retrato” de J. Ashbery (não há melhor leitor do poeta do que outro poeta!):

*The secret is too plain. The pity of it smarts,
Makes hot tears spurt: that the soul is not a soul,
Has no secret, is small, and it fits
Its hollow perfectly: its room, our moment of attention.
That is the tune but there are no words.
The words are only speculation
(From the Latin speculum, mirror):
They seek and cannot find the meaning of the music.*

alienação (bela – criatura forasteira: fine - estranging creature), como *criatura* que não se transcende no *Criador*. A beleza é equilíbrio *tímido e tumultuoso* que não deixa de ruir, na insuprimível aspiração a transcender-se em algo, *qualquer coisa de mais alto (something upper)*, que *germina no solo*, na imanência, da existência, *seduzindo-nos* para uma alteridade que não se deixa qualificar positivamente como absoluto (de *êxtase*, de divindade). Todo o *deleite (content)* estético é *confirmação por parte da Terra/ Do balbucio do Êxtase (Earth's corroboration/ Of Ecstasy's impediment -)*, constatação excitante e gratificadora (*Arrebatamento: Rapture*) de que a revelação procurada não se produz, que a 'diferença' não é eliminada. A arte *gradual e oblíqua* de Dickinson não é, tal como reivindicado por alguns grandes poetas-profetis, produção de epifanias (o *Relâmpago* instantâneo que queima o que encontra, e cega o espectador), mas, mais modestamente, um olhar sobre o quotidiano como promessa e como nostalgia de uma epifania (da presença como verdade, como plenitude da experiência espaço-temporal) nunca actualizada, mas cuja possibilidade, e cuja tentativa de alcançar, *exalta (enhances)*, o presente, valoriza-o na sua vulnerabilidade, como o insubstituível na sua inevitável cessação.

§ 37 A PRESENÇA COMO NOSTALGIA E COMO PROMESSA

Num presente de que podemos apenas dizer que *Ele passa e nós ficamos*, a poesia desvenda a inscrição *sacramental* (própria de um agente escondido e eficaz) da presença como necessidade, nostalgia e promessa: plenitude de presença que *sela*, molda *qualitativamente* o presente como *perda que afecta o nosso Deleite*) e 'muda' possibilidade (*quase te fala. Depois... sem Fórmula de som*) que se explica no acolhimento estético da existência como presença que nos muda e muda o mundo em volta; como existência que passa, mas cuja passagem não é sem consequências, relacionamento de *prazer (Content)* e *luto (loss)*, que conjuga beleza (afirmação da presença) e sublime (reconhecimento da sua impossibilidade).

Ao contemplar o presente *obliquamente*, como perda e como potencialidade (não saudade do passado nem antecipação teológica de um futuro a cumprir, mas alteridade como

*We see only postures of the dream,
Riders of the motion that swings the face
Into view under evening skies, with no
False disarray as proof of authenticity.*

eficaz matriz *qualitativa*), a poesia (a experiência estética) expõe, *diz (tells)*, a ligação profunda do presente com a plenitude (da verdade da presença). Denunciada como engano, como ilusão metafísica, se dita como identidade, como propriedade do existente, a presença é *dita com verdade* como relacionamento entre existências, como dimensão constitutiva das nossas vidas no desafio (renovado a cada agora, porque cada agora é *usurpado*, na sua vulnerabilidade, pela *Troca* da sucessão que o tira do trono) de nos re-atar à existência, às existências, de lhes dar acolhimento no nosso sempre desajustado, sempre destituível presente.

Para Dickinson, não há vida nem beleza sem transitoriedade (como deve ter ficado documentado ao longo destas páginas): a experiência da não coincidência do espaço e do tempo na percepção do eu e do mundo (a experiência de um presente que nos separa de nós mesmos e do mundo) que é vivida, *skhēmaticamente*, como divergência destrutiva na sua dimensão de perda e ausência (que se radicaliza como morte), pode ser revertida pela poeta na figura positiva, inteiramente ‘verdadeira’, de um presente unitivo (*Yet...now*), de uma convergência produtiva, de uma tensão para uma presença de plenitude, que não será alcançada, de que não teremos disposição, mas que ‘ilumina’ a diferença (o agora na sua *aflição de perda*) como sua misteriosa verdade *sacramental* (*Deleite* que não nos pode ser tirado). Na diferença incessante, que é toda a nossa vida, temos experiências *kairóticas* que nos aproximam da condição inacessível da presença como plenitude, experiências de um *agora* em que a *ferida intangível* da *Diferença Drúidica* é reconhecida como possibilidade *imperial* do ser, transitoriedade cuja irreversibilidade nos pertence e nos institui na nossa singularidade insubstituível de sujeitos (ninguém pode tomar o nosso lugar no aqui e no agora da contingência daquela situação instantânea e irreversível que nos ‘circunscreve’ como presente). Trata-se, como já realçado, de experiências religiosas e éticas para filósofos da contingência, como Levinas e o primeiro Heidegger, de experiências de amor e de beleza para Dickinson, que canta a ‘exceção’ duma *presença quase (almost)* alcançada nos seus poemas dedicados à paixão erótica e a momentos de mais intensa fruição da beleza da natureza. Significativamente, trata-se de textos que nunca celebram a paragem do tempo,⁴⁶⁶ mas que,

⁴⁶⁶Como já realçado, esta interpretação é incompatível com a tese geral de CAMERON 1979 (próxima da noção de “presentness” estética do não citado, mas nitidamente afim, M. Fried), para quem a intenção poética primária de Dickinson é “to recoil from temporality”, e “immortality” é a instauração de um “tempo lírico” em que a transitoriedade é ultrapassada, ‘congelada’ no sem tempo da obra, do discurso lírico. “Presence occurs at the moment when the self absents itself from the flow of action because comprehension of it requires a slowing and temporary halt of the momentum that, blurring past, present, and future renders them indistinguishable. These occasions of presence gain the self the only immortality it will ever know, for in a very real sense the lie outside

como F962/J812, expõem a unicidade de um instante como *Graça*, como experiência *sacramental*, que consagra a transitoriedade em dádiva.⁴⁶⁷

§ 38 ENTRE ENCONTRO E DESPEDIDA

Exemplo magnífico desta produção é F1586/J1556 (1882), texto que reescreve F962/J812 numa forma tão densa e elíptica que esta ligação não é imediatamente reconhecível. Efectivamente, F1586/J1556 costuma ser lido mais como poema de amor do que como poema de beleza; não injustificadamente, porque afinal o que está em causa em ambas as experiências é o acolhimento da existência como possibilidade da presença. A conjugação da transitoriedade e do irreversível, a ‘consagração’ do presente no reconhecimento da plenitude que lhe falta, é formulada com uma precisão lexical e um poder

of time and do not «count» in (are not counted by) it. /.../ ” A presença é vista assim “At a distance from experience/.../. Purified of event” (*Ib.*, 89). É significativo que o percurso crítico-filológico sucessivo de Cameron em relação à poesia de Dickinson seja caracterizado prioritariamente pela sua contextualização manuscritural. Paradoxalmente, é como se a abordagem filológica posterior visasse de alguma forma reencontrar ao nível genético, do processo da, aquilo que, numa fase anterior, é retirado à poesia ao nível semântico: a impossibilidade de isolar um momento temporal absoluto, intangível à sucessão. Toda a leitura de CAMERON 1992 visa demonstrar que a sequência temporal da escrita dos textos de Dickinson é parte integrante deles: não há texto definitivo que apague todos os caminhos percorridos para chegar a ele (como assumido pela filologia tradicional, ‘masculina’, que descarta as variantes como ‘resíduos’), mas uma polifonia temporal de possibilidades que concorrem a formar a ‘voz textual’ como pluralidade inextricável. A inerência à temporalidade ‘suja’ e vulnerável da cedência do antes perante o agora, e deste perante o depois, negada à poética, é reinstituída pela filologia.

⁴⁶⁷Entre os muitos, cf. dois poemas que formulam de forma explícita a singularidade do *único dia*, da *única vida*, da *única morte* que estabelecem a substância nem cronológica nem anacrónica, mas *kairótica* do amor:

*Had this one Day not been,
Or could it cease to be
How smitten, how superfluous,
Were every other Day!*

*Lest Love should value less
What Loss would value more
Had it the stricken privilege,
It cherishes before.*

F1281/J1253 (1873)

<i>I have no Life but this* -</i>	<i>*to live</i>
<i>To* lead it here -</i>	<i>*But</i>
<i>Nor any Death - but lest</i>	
<i>Dispelled* from there -</i>	<i>*Abased/Withheld</i>
<i>Nor tie to* Earths* to come -</i>	<i>*Plea for *World</i>
<i>Nor Action new -</i>	
<i>Except through this Extent* -</i>	<i>*expanse</i>
<i>The Love* of you -</i>	<i>*The loving you/Realm</i>

F1432/J1398 (1877)

(Cf. FRANKLIN 1998: 1251, para as variantes.)

de abstração formidáveis, numa liquidação figural de toda a ambição ‘representativa’. Num poema que nos fala de uma *Imagem*, a despedida das imagens, a opção por uma palavra poética não mimética, não figurativa, que atravessa toda a poesia de Dickinson, alcança um dos seus momentos mais hermeticamente fascinantes:

Image of Light, Adieu - *Fellow*
Thanks for the interview -
So long - so short -
Preceptor of the whole -
Coeval Cardinal -
Impart - Depart –

F1586/J1556 (1882)

A interação cumpriu-se em interlocução: a *Imagem de Luz* (a luz experimentada pelo receptor como presença) permitiu a *entrevista* que não teve lugar em F962/J812. A existência falou, numa prosopopeia conseguida (na epifania de uma presença, de uma plenitude actualizada), mas que, por isso mesmo, não pode ser, por sua vez, descrita, ‘representada’. A plenitude não pode ser dita: a poesia descreve a interlocução falhada (o bloqueio da prosopopeia), mas não a interlocução conseguida com a existência cumprida em presença. Se a vida nos reserva epifanias, elas não são objecto de relato. A poesia é, para sempre, antes, ou recomeça depois da revelação: F1586/J1556 deixa cair toda a descrição do processo da experiência estética desenvolvida por F962/J812, para se concentrar na exposição daquilo em que ela resulta.

No céu da mais pura abstração (onde não há substâncias, mas apenas figuras de experiência, grafias estéticas: *Símbolos*, *Runas*), a *Imagem de Luz* brilha com o esplendor frio da verdade que não tem imagem, que expõe a própria não representabilidade, e instaura a palavra como despedida (*Adieu*) do acontecimento que a produz (*skhēmaticamente*, como clivagem não ultrapassada: *Parte - Depart*), para se inscrever (*tipologicamente*) nela como aquilo em que o que vem a seguir é significado: *Preceptor do todo – Ensina; Ponto Cardeal Coevo*.⁴⁶⁸ O que aconteceu, o presente que *passou e nos deixou para trás*, mas que foi experimentado como (possibilidade da) presença, fica connosco como *Ponto Cardeal Coevo*,

⁴⁶⁸O correspondente verbete do WEBSTER fornece dois significados, um literal e outro figurado, para “Coeval”, ambos aqui pertinentes (coexistentes: *coeval*): “Concurrent; contemporary; of the same age; beginning at the same time; [fig.] ancient; age-old; pre-mortal; long time ago.” (<http://www.edickinson.org/words/6159>). O português não permite a mesma duplicidade: traduzindo literalmente “coevo”, perde-se o significado de “antigo”. Análoga duplicidade semântica que se perde na tradução dá-se em “Cardinal”: “[fig.] divine glow; heavenly source of intense light; horizon points at sunrise or sunset.” (<http://www.edickinson.org/words/5884>)

como fundamento do presente *inteiro* que se segue, que nele se dá, e nele se aprende. O tempo *inteiro* precisa de um *Preceptor* que o transmita, e que é precisamente o presente *kairoticamente* salvado como possibilidade da presença, como dádiva, *Graça*, que agradecemos (*Thanks*), porque nela experimentamos a possibilidade de uma convergência na não coincidência que é nossa inesgotável aspiração. *Ponto Cardeal Coevo*: todos os tempos e os pontos do espaço convergem nele, numa ‘*lição de completude*’ que *compõe* (*Im-part*) e *decompõe* (*De-part*), é *longa e curta*, é união e separação, duração e sucessão. É como o *Inteiro* da finitude resgatada como completude, e não como totalidade que apaga a identidade instituída pelo limite, pela diferença, que se dá o tempo kairótico em que a experiência se abre à possibilidade, ao *Bálsamo* da presença:

*Unto the Whole - how add?
Has "All" a further Realm -
Or Utmost an Ulterior?
Oh, Subsidy of Balm!*

F1370/ J1341 (1875)

§39 A MELODIA DA PRESENÇA

Ao pé da luz (nas suas ocorrências atmosféricas e astronómicas), para Dickinson é o canto das aves (o som ouvido, acolhido como música) o fenómeno natural privilegiado, capaz de induzir uma experiência estética tão intensa que se ‘aproxima’ de uma condição de plenitude, de presença (e eventualmente a alcança, sem poder ser traduzida em palavra: a música é linguagem de ‘pura forma, sem conteúdos’, o que a palavra não pode chegar a ser, até na sua mais extrema rarefação formal, sem deixar de ser linguagem):

*At Half past Three,
A Single Bird
Unto a silent sky
Propounded but a single term
Of cautious Melody -*

*At Half past Four,
Experiment had subjugated test
And lo, her silver principle
Supplanted all the rest -*

*At Half past Seven,
Element nor implement, be seen -*

*And Place was where the Presence was
Circumference between –*

F1099 (1865)/J1084 (1866)

Longe de ser indulgência para com o pitoresco, gosto poeticamente suspeito pelo idílico, pelo pequeno quadro de género (bombos e abelhas, flores, aves:⁴⁶⁹ o estereotipado repertório menor de uma sensibilidade feminina incapaz de um registo maior), o entusiasmo de Dickinson pelo canto das aves⁴⁷⁰ tem uma razão cognitiva e estética essencial, porque é nele que se manifesta e cumpre um dos mistérios mais profundos da natureza.⁴⁷¹ O poder *italicizador* da poesia (cf., *supra*, o Capítulo VIII), que consiste em descobrir o abismo do inconhecível no familiar, de expor o quotidiano como enigma, desvenda na ‘humilde’ arte das aves,⁴⁷² sinédoque da música, a evidência exemplar que a experiência estética não pode ser

⁴⁶⁹“The lovely flower you sent me, is like a little Vase of Spice and fills the Hall with Cinnamon -
You must have skillful Hands - to make such sweet Carnations. Perhaps your Doll taught you.
I know that Dolls are sometimes wise. Robins are my Dolls.
I am glad you love the Blossoms so well.
I hope you love Birds too.

It is economical. It saves going to Heaven.”

(*Carta 455*. Para Eugenia Hall, começo de 1876)

⁴⁷⁰Celebrado algo bombasticamente em alguns textos como o já citado F1478 (1878): *One note from One Bird/ Is better than a Million Word -/ A scabbard has - but one sword.*

⁴⁷¹Não poderia ser mais longe do idílico e do sentimental a exposição genealógica da origem do canto da ave (da poesia) desenvolvida com um objectivismo anatómico digno de Gottfried Benn na autopsia da cotovia que sangra num dos mais célebres e cruéis poemas de Dickinson:

*Split the Lark - and you'll find the Music -
Bulb after Bulb, in Silver rolled -
Scantilly dealt to the Summer Morning
Saved for your Ear, when Lutes be old -*

*Loose the Flood - you shall find it patent -
Gush after Gush, reserved for you -
Scarlet Experiment! Sceptic Thomas!
Now, do you doubt that your Bird was true?*

⁴⁷²Os poemas dedicados às aves, a estes “pequenos poetas” (“It is lonely without the birds to-day, for it rains badly, and the little poets have no umbrellas”, *Carta 340*. Para Louise Norcross, Maio de 1870), e mais especificamente ao seu canto, constituem um conjunto relevante da produção poética de Dickinson. Rondam os setenta os textos tematicamente ‘ornitológicos’, que, alinhados às composições ‘entomológicas’ e ‘botânicas’, configuram uma espécie de contraponto poético da paixão classificadora própria da ciência natural da época, interiorizada por Dickinson no seu curriculum escolar. (Cf. a lista de poemas na Nota 235.) É ainda conservado o herbário que a poeta começou a realizar quando era ainda estudante, segundo uma prática muito comum entre as meninas vitorianas de boa família. Cf. o fac-símile digitalizado em:

<http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/4184689?n=1&imagesize=1200&jp2Res=0.25>)

A afinidade é, como frequentemente acontece, fonte de competição: ocasionalmente Dickinson ridiculariza a pretensão onomástica da classificação científica, seja ela botânica ou literária, como na referência satírica às “flores” que designam metaforicamente textos poéticos consagrados pelo críticos:

*If the foolish, call them “flowers” -
Need the wiser, tell?*

pensada como anulação da passagem do tempo, na sua pluralidade de dimensões, na atemporalidade da ‘presentidade’ (“presentness”).⁴⁷³

Não há música sem sucessão. Não há música sem ritmo, sem sequência harmónica e melódica, sem “desenvolvimento” e repetição.

*At Half past Three,
At Half past Four,
At Half past Seven,*

Na tripla anáfora cronológica (que mais são os relógios, se não o registo da repetição anafórica do diferente como o mesmo, do re-começo daquilo que acaba de passar na alteridade do depois? Que mais é o presente do relógio se não a própria iteração, como aquilo que acaba enquanto começa sempre outro?), o metrónomo astronómico bate com precisão matemática o ritmo da sequência musical e da experiência que fazemos dela:⁴⁷⁴ unidade que

*If the Savans “Classify” them
It is just as well!*

F179/ J168 (1860)

⁴⁷³O problema que a música constitui para uma estética fundada no princípio monológico de que o seu “Time is always now” (CAVELL 1972: 334), como experiência “homogénea” de *continuous presentness* (*Ib.*: 322), é elegantemente eludido por Cavell na sua apreciação da música tonal como “*development*” (*Ib.*: 320ss.) que consegue conciliar a “directedness” (o facto que “not everything of significance is perceptible now”) com o facto de que, nela, “one hears only what is happening now” (*Ib.*: 321). Apontar ao evidente conflito entre a actualidade da percepção e a sucessividade da compreensão é apenas uma evasiva do facto (reconhecido por Cavell na sua adesão ao ceticismo epistemológico) de a actualidade da percepção apenas ser possível como sucessão e que uma condição de *continuous presentness* como a proporcionada pela experiência estética da música se produz não como coincidência de sucessão e duração num presente ‘homogéneo’, mas como sua convergência. O “presente contínuo” da música não se produz como eliminação da qualidade sucessória da percepção, mas como sua modulação formal com a sucessão da compreensão num *inteiro unitário* que resume a sucessão da escuta, inextricavelmente feita de percepção e compreensão, em duração. Na escuta duma peça musical o presente é gozado como duração graças à contínua convergência formal de percepção e compreensão (a música é ‘ouvida’ como tal, e não como simples som, apenas se for ‘compreendida’, reconhecida como música, o que explica o facto de os problemas de ‘compreensão’, de reconhecimento formal, da música atonal se tornarem incapacidade perceptiva, dificuldade de a escutar). Que um *development* (na sua intrínseca dinâmica sucessória) possa constituir um “presente contínuo” resulta postulado, mas não justificado por Cavell, que se vê afinal obrigado a regressar a uma estética mimética prudencialmente retida na procura hipotética dum *como se* que denuncia a perplexidade não resolvida: “It is as if dramatic poetry and tonal music, forgoing these givens, are made to imitate the simplest facts of life: that life is lived in time, that there is a now at which for each man everything stops happening, and that what has happened is not here and now, and that what might have happened then and there will never happen then and there, and that what will happen is not here and now and yet may be settled by what is happening here and now in a way we cannot know or will not see here and now.” (*Ib.*, *m.ê.*)

⁴⁷⁴A escansão explícita do registo cronológico caracteriza também o já parcialmente citado F501/J828 (1864), poema de três quadras cujos inícios são uma tripla anáfora, em que a tensão entre repetição e variação é assinalada pela ênfase da unicidade do indicador temporal: *O Pisco é aquele que interrompe a Manhã*. A sequência do canto do Pisco-de-peito-vermelho (que em Março se ouve pela manhã, em Abril pelo meio dia, e em Maio se deixa de ouvir, porque absorvido pela criação da ninhada) articula a sucessão cronológica em experiência estética e, por isso, mais amplamente existencial:

*The Robin is the One
That interrupt the Morn*

não se dá, se não na pluralidade temporal, na complexidade aporética das suas dimensões por ela magnificamente expostas como convergência possível.⁴⁷⁵ As clivagens insolúveis entre

*With hurried - few - express Reports
When March is scarcely on -*

*The Robin is the One
That overflow the Noon
With her cherubic quantity -
An April but begun -*

*The Robin is the One
That speechless from her Nest
Submit that Home - and Certainty
And Sanctity, are best*

Sobre o valor geral das figuras da repetição e da analogia na construção dos poemas de Dickinson, cf. JUHASZ 2000 e DICKIE 1988.

⁴⁷⁵F1099 (1865)/J1084 (1866) pode ser lido como uma reescrita de F504/J783 (1863):

*The Birds begun at Four o'clock -
Their period for Dawn -
A Music numerous as space -
But* neighboring as Noon -* **And*

*I could not count their Force -
Their numbers* did expend* **Voices*
*As Brook by Brook bestows itself
To multiply the Pond.*

*The Listener was not-** **Their Witnesses were not -*
Except Occasional Man -
In homely industry arrayed -
To overtake the Morn -

*Nor was it for applause -
That I could ascertain -
But independent Extasy
Of Universe*, and Men -* **Deity*

*By Six, the Flood had done -
No tumult there had been
Of Dressing, or Departure -
And yet* the Band - was gone -* **Yet all*

*The Sun engrossed the East -
The Day Resumed* the World -* **controlled*
*The Miracle that introduced
Forgotten, as fulfilled.*

Em conformidade com uma nítida tendência evolutiva da escrita de Dickinson, que, ao longo dos anos, se torna mais elíptica, o poema posterior privilegia a densidade sobre o descritivismo (cf. Nota 129). A exuberância imagética de F504/J783 (em que as vozes jorram abundantes (*Como Arroio após Arroio se oferece/ Para multiplicar a lagoa*)) dá lugar à abstração e neutralidade terminológica de um protocolo experimental (em que o registo da sequência cronológica não tem cariz narrativo, mas rigorosamente expositivo). O coro incontível (*a*

contínuo da duração e discreto da sucessão e entre agora temporal e aqui espacial que ameaçam a nossa experiência encontram no milagre formal da música (que não diz mais nada do que a si mesma) um *singular elemento de implementação*, um *princípio argênteo*⁴⁷⁶ que *suplanta tudo o resto* (que ‘toma o lugar’ do resto, em forma circunscrita mas inquestionável), que se impõe sobre toda a experiência da divergência com a força da hipótese confirmada, da tentativa que passou o teste, da proposta que se confirmou como evidência da própria pretensão (*Uma Única Ave/ A um céu silencioso/ Não propôs nada mais do que um única linha/ De tímida Melodia*. Uma hora depois, *a Experiência tinha subjugado o teste*). A *melodia* é uma sequência de ondas sonoras, um trem, um fluxo de sucessões, um todo

Torrente: the Flood) rarefaz-se na *cauta proposta* da *única linha melódica*, do *único acento* (*single term*) de uma *Única Ave* (*Single Bird*). Caem todas as similitudes (aquáticas) assim como as definições explicativas. Apenas a sequência do registo horário do começo e do fim do canto é retomada e até avultada dramaticamente no poema posterior pela introdução de uma terceira coordenada temporal e pela tripla iteração anafórica, porque é este o eixo figural que permite expor a ‘*Presença canora*’ como instância exemplar de uma milagrosa (impossível, mas cumprida: *fulfilled*) dupla convergência entre aqui e agora, duração e sucessão, no presente não instantâneo da experiência estética. A drástica simplificação expressiva operada em F1099/J1084 não contradiz, antes exalta o núcleo temático de F504/J783, que resulta ofuscado pela abundância da descrição, apesar de ser magnificamente formulado na definição do canto das aves que abre o texto: *As aves começaram /.../ o seu período para a Aurora -/ Uma Música numerosa como o espaço -/ Mas próxima como o Meio-dia -*. A dupla anomalia semântica da definição, que combina e contrasta (*But/And*) a associação de um atributo espacial a um substantivo temporal (*próxima como o Meio-dia*) com a associação de um quantificador (do quantificador por excelência: o adjetivo *numerosa*) com dois substantivos não numeráveis como *música* e *espaço*, numa similitude clamorosamente agramatical (*Uma Música numerosa como o espaço -*), evidencia desde o início o carácter “milagroso”, cognitivamente inexplicável, da música, que será explicitado numa definição na conclusão do poema (*O Milagre que o tinha introduzido/ Esquecido, não apenas cumprido*: a sua natureza ‘milagrosa’, inexplicável, torna impossível fixar o canto na memória, como conteúdo cognitivo determinado).

A música é uma experiência estética, uma porção temporal que se qualifica como auroral (*período para a Aurora*), porque a *Presença* é simplesmente a *aurora* em oposição à *noite da separação*, como formulado por F586 (1863)/J1739 (?):

*For parting, that is night,
And presence, simply dawn -
Itself, the purple on the high
Denominated morn.*

A música tem, contudo, também o poder de *aproximação*, de *conjunção*, que atribuímos ao *meio-dia* (o *Noon*, acme do dia, plenitude absoluta no léxico de Dickinson). Aurora e meio-dia, sucessão que torna o presente duração, a música é uma porção temporal (*term, period*) ‘paradoxal’, que preenche a diferença espaço-temporal (a extensão espacial que nos subtrai a plenitude do tempo) ao tornar a continuidade infinita (do espaço como extensão, do tempo como duração) algo de numerável, conciliando oposições cognitivamente insolúveis. Toda a segunda quadra, na inconsistência semântica da sua formulação lexical, expõe a inadequação cognitiva em relação a esta experiência: *Não podia contar a sua Força -/ Os seus números gastavam-se/ Como Arroio após Arroio se oferece/ Para multiplicar a lagoa*). A força não pode ser contada, mas unicamente medida; a *Lagoa* é ampliada pelas águas que recebe, não multiplicada; mas a música está aí, como evidência de si mesma, milagrosa, *êxtase independente do universo* (e das suas leis) assim como da razão *dos homens*.

⁴⁷⁶*Argênteo* é, em Dickinson, atributo de eleição para caracterizar a música em geral, do canto das aves (F523/J606; F810/J864; F905/J861) ao toque dos sinos (F1008/J1008), à sinfonia das diferentes vozes da natureza (F229/J157). A *Música* está *rolada em Prata, Bolbo após Bolbo*, no corpo da *Cotovia* seccionado pelo *Céptico Tomé* de F905/J861. Tradução portuguesa, AMARAL: 268s.

contínuo (divisível) e unitário (indivisível), em que o limite da sucessão⁴⁷⁷ se deixa articular como continuidade da duração graças à sua inscrição ‘energética’ na matéria (no espaço) como movimento. O *princípio argênteo* da música é o mesmo da luz: ambas são ondas, movimento, que cumprem papéis simetricamente invertidos. Se, como exposto em F320/J258 e F962/J812, a luz ‘temporaliza’ por excelência a nossa percepção do espaço (expondo a possibilidade da nossa percepção do *lado-a-lado - nebeneinander* - como o resultado do *um-após-o-outro – aufeinander* -), a música espacializa a nossa percepção do tempo, expondo a possibilidade da nossa percepção do *um-após-o-outro* como resultado de um *lado-a-lado* (a propagação da oscilação dos corpos, dos átomos e das moléculas num meio fluido como o ar, provocada por uma vibração num objecto). Não teríamos experiência da sucessão temporal como descontinuidade, como ruptura da duração, sem a descontinuidade do movimento, da deslocação. Para se realizar como mudança, a passagem precisa de se implementar como movimento.⁴⁷⁸

À apresentação da experiência estética da luz como cor em F962/J812 corresponde, em F1099/J1084, a apresentação da experiência estética do som como *Melodia*.⁴⁷⁹ Se, ali, a luz

⁴⁷⁷Na sua inefabilidade, a melodia é contudo algo de formalmente determinado e *circunscrito* como unidade: ela é *delimitada – como outra estrofe – (contained - like other stanza –)* e é possível *tocá-la uma segunda vez (play it - the second time -)*, como regista F378/J503 (1862).

⁴⁷⁸A negação parmenídea da mudança implica a negação do movimento a partir da demonstração da continuidade infinita do tempo e do espaço, infinitamente divisíveis. O valor probatório das aporias zenonianas, que contradizem logicamente uma evidência empírica, cai (como já visto anteriormente) com o postulado dos infinitos actuais: os números transfinitos, séries infinitas cujo limite é um número finito. A infinita divisibilidade torna não matemática, logicamente, impossíveis a deslocação, a passagem implicada pelo ‘corte’ da finitude, da forma.

⁴⁷⁹Para *dizer a verdade* sobre a melodia como *presença* do som para quem ouve, é preciso reconhecer que ela não faz parte do mundo, não é objecto. É, em vez disso, necessário analisá-la como relacionamento, reconstruindo a sequência desta interação. É importante reler o já comentado F402/J526 (1862):

*To hear an Oriole sing
May be a common thing -
Or only a divine.*

*It is not of the Bird
Who sings the same, unheard,
As unto Crowd -*

*The Fashion of the Ear
Attireth that it hear
In Dun, or fair -*

*So whether it be Rune,
Or whether it be none-** **din -*
Is of within.

ensinava que, para conquistar o espaço, precisamos do tempo, a música ensina-nos que, para conquistar o tempo, precisamos do espaço: é por causa da sua inerência espacial (dada na música, no canto, como percepção sonora) que a sucessão do tempo é experimentada como “gradualidade” da Graça (do *Facto da Beleza*), que o seu *skhēmático* poder de subtração é experimentado como poder de dádiva, de adição, de desenvolvimento. O canto ‘implanta-se’ no espaço (*Num Céu silencioso*), para *suplantar gradualmente tudo* aquilo que este é sem canto, sem inserção temporal: o *único termo* numa *única Ave* ‘cresce’ à evidência (*Experiência testada*), auto-suficiente (não precisa de mais nada). A expansão, reconhecida como crescimento, expõe a sucessão como condição de ganho, a sequência como desenvolvimento.

A inserção no espaço tira à anáfora da passagem do tempo o seu cariz de repetição do sempre igual, para a conjugar em alteração. A indiferença própria da diferença que se produz como iteração é ultrapassada na diferenciação produtiva que torna a sucessão evolução e mudança, que torna a sequência gradualidade, o pouco a pouco da *Graça*: a instauração da existência como presença para quem a pode, sabe acolher. O pequeno ser vivo, o *único* cantor, que arrisca (*cautious*) a sua *única*, pequena, *proposta de expressão* (*Propounded but a single term*) não é a ave que canta, *não ouvida*, sempre *o mesmo*, como para uma *Multidão* (*Who sings the same, unheard,/ As unto Crowd* –), mas é quem canta *A um céu silencioso*. É alguém que canta quebrando o silêncio da não correspondência (do espaço abandonado a si mesmo, na solidão muda de ser apenas si mesmo: *Lugar: Place* a ocupar) e suplantando este não relacionamento (*todo o resto* que é o espaço não percebido, indiferença de sítio, *Lugar* vazio) pela articulação adequada do tempo com o espaço na *runa*, na *melodia* de uma sequência unitária de mudança, (ouvida e vista: enquanto a ave canta e é ouvida, *Elemento e Instrumento, à vista*) como união: *Presença, Circunferência*.⁴⁸⁰

*The “Tune is in the Tree -”
The Skeptic - showeth me -
“No Sir! In Thee!”*

É a convergência formal da percepção e da compreensão, num inteiro unitário que resume a sucessão em duração, que constitui o milagre da música, algo que se produz ao nível da experiência do mundo, e não como ‘facto’, ‘estado’ do mundo.

⁴⁸⁰*Prayer is the little implement
Through which Men reach
Where Presence - is denied them -
They fling their Speech*

A angústia *skhēmática* associada à *Diferença Druídica* que quebra o presente, na sua não coincidência com a sua referência espacial, e na contradição da sua pretensão de duração com a sua qualificação sucessória, é aplacada na música que se *propõe cautamente* (discretamente) como evidência estupenda do facto de que esta diferença pode ser acolhida como convergência. Isto porque, por um lado, o presente da música é instituído por uma sucessão que se articula e que é experimentada como duração, e, por outro lado, porque ela expõe a necessidade da extensão espacial para a qualificação da descontinuidade sucessória como desenvolvimento, e não simples indiferença da repetição (*Mas próxima como Meio-dia*). Os polos opostos que ‘torcem’ a experiência numa tensão por vezes insustentável (é a *aflição Imperial*, o *Desespero do Viés*) expõem-se como convergentes na sua não identidade, no *entre* (*between*) do *círculo* instituído entre eles. Na música, o percurso temporal do som no espaço é conjunção e não afastamento, modulação do diferente e não separação, tornando-se possível *Símbolo, Runa* de uma intuição existencial geral, em que o *ruído* da vida (o *din*) é apropriado como *Melodia*, forma, unidade interiorizável: a experiência estética, exposta em F962/J812 como exploração da possibilidade da presença (da plenitude, como coincidência de aqui e agora), como iminência de uma revelação que não se dá, amplia-se, no pequeno F1099/J1084, à figura geral do acolhimento da nossa própria existência como ‘*Presença*’, daquela modalidade de interação estética com ela (de *interview*), da sua fruição como beleza, que se propõe como *Preceptor do Todo, argênteo Princípio* que suplanta *todo* o resto.⁴⁸¹

*By means of it - in God's Ear -
If then He hear -
This sums the Apparatus
Comprised in Prayer –*

F623 (1863)/J437 (1862)

O que está em jogo no *canto*, como na *oração*, é *alcançar* (*reach*) uma *Presença negada* (*Where Presence - is denied*): instituir uma interação eficaz, possível interlocução, com uma existência cognitivamente inacessível. Daí a sua qualidade de *instrumento* (*instrumento/Por meio do qual... alcançar /Onde*), numa tentativa (*Experiment*), cujo êxito não é entregue a uma evidência empírica ‘exterior’, mas à percepção – *à vista* - da *ratio* interior da experiência como evidência de si mesma (*o Aparato* nela *contido*, que se instancia como paradoxal exposição do mistério, num reenvio directo ao *Apparatus of the Dark/To ignorance revealed* – de F1140/J1173).

⁴⁸¹Neste sentido, a música constitui uma articulação da sucessão em duração, alternativa à produzida pela narração, porque, na narração, a duração é ‘reconstruída’ retrospectivamente (‘projectada’ nela como hipótese cognitiva, sempre, pelo menos parcialmente, revogável) como propriedade da sequência, como sua ordem (causal, associativa, cronológica) que mantém a diferença qualitativa entre passado, presente e futuro, porque não acessível performativamente como presente aos protagonistas. Na música (e é este o seu grande, único, poder estético – a sua força de revelação fenomenológica, embora não cognitiva - e o seu potencial existencial de ‘consolação’ e pacificação), pelo contrário, a duração é experimentada como qualidade do presente, é performativamente acessível ao sujeito que acolhe a sequência sucessória como presente não instantâneo. Em *O Nascimento da tragédia* Nietzsche captura corretamente o momento não cognitivo desta experiência (cujo conteúdo não é traduzível racionalmente em “imagens”, em representação), mas enfatiza unilateralmente o seu cariz disruptivo, “caótico” (de dissolução da forma representativa no informe da experiência não racional),

O mistério da vida, da existência humana, é exposto pela experiência estética no seu ‘inconhecível’ significado: a existência não é mais do que (*but a*) o *único termo* que uma *Única Ave* (cada um de nós) implanta naquele *Céu silencioso* que é o espaço não habitado pelo tempo, o espaço a que o tempo não deu ainda a voz que se expande nele como milagre da melodia (fluxo de sucessões, todo contínuo e unitário, divisível e indivisível, em que duração e sucessão, espaço e tempo, convergem como coesão necessária). Viver é *propor* uma *experiência* (*experiment*), um *term* (limite e período, fronteira e intervalo, nomeação e expressão),⁴⁸² dar palavra e forma (na instauração do limite, da sucessão) ao silêncio do contínuo (daquele céu que é informe, por não ter limites, por ser puro espaço), articulando a sucessão em modulação, a indiferente passagem do tempo em diferencial de *gradualidade* e progressão, conjugando tempo e espaço. Viver é fazer da experiência (*experiment*) a evidência de si mesma: ter sucesso na tentativa de expor (*be seen*) a nossa existência (indissociável conjunção de *Elemento* e *instrumento*: o vivido e o seu sujeito, a acção e a produção, o seu herói e autor) como *Presença*, como cumprimento de uma plenitude que não se produz como identidade, como eliminação do *entre* (*between*) da *Diferença Druídica* que gera a progressão, mas como seu preenchimento pela perfeição do *Círculo*. A experiência estética, *Preceptor do todo*, ensina-nos a olhar para o pequeno *termo* das nossas vidas como *Princípio argênteo* que *suplanta todo o resto*, *Circunferência* que, na perfeição da sua forma, preenche a diferença sem a anular.

A diferença preenchida fica, o fim não é cancelado: a melodia não existiria se não tivesse prazo. Na hora em que o canto da vida acaba (na última batida do metrônomo cronológico, *at half past...*), o céu volta a ser silencioso, o espaço volta ser simples lugar despido da presença.

A amargura desta constatação não tira, todavia, pelo contrário acresce, o valor do nosso *curto Experimento*: acolher a vida como *Circunferência no meio*, acolher o nosso *termo*

descartando o seu cariz ordenador, reconciliador (de instauração de forma e de articulação no seio da divergência). Assim, Nietzsche tem que postular uma raiz metafísica (que se sobrepõe à reconstrução fenomenológica da dinâmica da experiência estética) do poder existencial da música, atribuindo-o à sua capacidade de estabelecer uma identificação do sujeito com a natureza (como matriz sub-individual do ser) que é trágica, porque implica a sua dissolução como consciência, como indivíduo, como entidade racional de auto-reconhecimento e autocontrolo. Apenas uma reconhecimento não metafisicamente prejudicada, da experiência estética da música (como aquela elaborada por Dickinson nos seus poemas sobre o canto) pode expor o seu potencial ‘conjuntivo’, formalizador e reconciliador, e não tragicamente, dionisiacamente alternativo à instância racional de objectivação representativa dos conteúdos da experiência (da sua tradução apolínea em “imagens”).

⁴⁸²Sobre a ambiguidade do termo “term” e da sua referência, cf. *supra* a análise da sua ocorrência no poema F743/J721 (1863) e a discussão da noção de “período” no Capítulo III.

(período, palavra e linha musical) como *Presença*, é a única possibilidade para nos *qualificar* para o *estatuto* (*Rank*) que nos é devido:

*I'm saying every day
"If I should be a Queen, Tomorrow" -
I'd do this way -
And so I deck, a little,*

*If it be, I wake a Bourbon,
None on me - bend supercilious -
With "This was she -
Begged in the Market place - Yesterday."*

*Court is a stately place -
I've heard men say -
So I loop my apron - against the Majesty
With bright Pins of Buttercup -
That not too plain -
Rank - overtake me -*

*And perch my Tongue
On Twigs of singing - rather high -
But this, might be my brief Term
To qualify -*

*Put from my simple speech all plain word -
Take other accents, as such I heard
Though but for the Cricket - just,
And but for the Bee -
Not in all the Meadow -
One accost me -*

*Better to be ready -
Than did next Morn
Meet me in Arragon -
My old Gown - on -*

*And the surprised Air
Rustics - wear -
Summoned - unexpectedly -
To Exeter -*

F575 (1863)/J373 (1862)

Se for, que me acordo um Bourbon; Se for, que o dia seguinte me encontro em Aragão;
Se se desse o caso, que sou convocado inesperadamente em Exeter -: o anseio de plenitude que preenche as nossas vidas tem que se traduzir em experiência de preenchimento gradual da falta, da inadequação daquele “pretending” que não pode decidir-se entre conjuntivo e condicional, entre modalidade optativa e hipotética, na contiguidade em que o desejo é a porta

da ficção, e vice-versa: *Se for e Como se – Se eu fosse (If it be e As if - If I should be)*. Pode ser pouco, mas talvez chegue (*Mas isto, poderia ser: But this, might be*); talvez o desejo não seja ilusão, porta para a ficção, mas intuição, reconhecimento da plenitude que gera a falta que nos aflige. Pode ser pouco, mas talvez chegue (*But this, might be*): a experiência estética da existência como canto (*E apoio a Língua/ Sobre Ramos de canto – bem altos*), *Diferença Druídica* não anulada mas preenchida na *Presença* dum presente gerado como duração pela sucessão, como curta mas definitiva instância de coesão do tempo com o espaço, talvez possa *qualificar* o nosso *curto Arco (brief Term)* de existência com uma plenitude e ‘autoridade’ régia, que efectivamente lhe pertence e cuja aspiração não nos marcaria com o *Selo de Desespero*, de *imperial aflição* se fosse simples fantasia, se fosse apenas um *como se* despido de efeitos.

A nossa curta vida pode não ser mais do que *Acidente* (ocorrência contingente dum *Estado transitivo* que *desaparece* tal como apareceu, num *Hoje* que é a única medida de todo o tempo que efectivamente temos: *que eu já vi ou conheci*). Mas que *triumfante*, que *glorioso* acto de *Domínio* ela se torna, se *contemplada* como *visão eminente* daquela experiência de *intima Delícia*, que é o acolhimento de si mesmo como presença. Se for vivida como música, experiência de beleza e de *Deleite* em que a existência procura e produz a possibilidade da plenitude – o *nada de escrutável* que constitui a razão mais profunda de viver:

*The most triumphant Bird I ever knew or met
Embarked upon a Twig Today
And till Dominion set
I famish* to behold so eminent** a sight***
And sang for nothing scrutable*
But intimate* Delight.
Retired, and resumed his transitive Estate -
To what delicious* Accident*
Does* finest Glory fit*!*

**in the World
*impudent/competent/absolute
*cherubic *incidents
*Is *set*

I famish to behold so eminent** a sight**
* perish/clamor
** another such /so competent/so eminent/ so delicate
*** a might*

F1285 /J1265 (1873)⁴⁸³

⁴⁸³ Para a reconstrução da complexa constelação das variantes deste poema, cf. FRANKLIN 1998: 1113ss.

IV. SECÇÃO

O POETA É UM TECEDOR...

X. CAPÍTULO
DE BELLO POÉTICO

A mecânica da Força

*My Life had stood - a Loaded Gun -
In Corners - till a Day
The Owner passed - identified -
And carried Me away -*

*And now We roam in Sovereign Woods -
And now We hunt the Doe -
And every time I speak for Him
The Mountains straight reply -*

*And do I smile, such cordial light
Opon the Valley glow -
It is as a Vesuvian face
Had let it's pleasure through -*

*And when at Night - Our good Day done -
I guard My Master's Head -
'Tis better than the Eider-Duck's
*Deep Pillow - to have shared - *low*

*To foe of His - I'm deadly foe -
None *stir the second time - *harm
On whom I lay a Yellow Eye -
Or an emphatic Thumb -*

*Though I than He - may longer live
He longer must - than I -
For I have but the *power to kill, *art
Without - the power to die -*

F764/J754 (1863)

Quem se confronte com Emily Dickinson não poderá não dedicar uma atenção especial a este seu poema tão selvaticamente poderoso, enigmaticamente hipnotizador, texto entre os mais comentados não só da sua produção, mas de toda a literatura americana.⁴⁸⁴ O paradoxo (e o ‘detonador’) desta luxuriante pujança hermenêutica é que a unanimidade sobre a força

⁴⁸⁴Cf. PORTER 1998: 188ss. e WHITE 2008: 167ss.

poética deste texto é directamente proporcional ao dissenso sobre o seu significado. Como para todas as grandes alegorias, o espectro das interpretações de F764/J754 é inesgotável. Quem é a *Vida* que, não pertencendo a si mesma, é resgatada dos *Cantos* da inactividade pela tomada de posse de um *Amo* amado apaixonadamente?⁴⁸⁵ Que tipo de relacionamento é aquele que realiza uma simbiose erótica de pertença e dependência como destrutiva ministração de morte?⁴⁸⁶ Será afinal este texto uma neurótica apologia da violência (eventualmente patriarcal) ou uma sua denúncia (como debatido entre a crítica feminista)?⁴⁸⁷ Rastrear todas as hipóteses interpretativas avançadas e as suas boas (e más) razões preencheria só por si um ensaio, pouco oportuno neste contexto. Contudo, na impossibilidade de *discernir* (*identify*) e *levar consigo* (*carry away*) o verdadeiro significado da alegoria (o seu poder inexorável de centrar o alvo – se soubéssemos qual...), a força deste poema é grande demais para poder resistir-se-lhe. Uma tentativa de interpretação é-lhe devida em qualquer leitura de Dickinson, porque é precisamente nesta fraqueza que se dá uma das razões mais genuínas e irredutíveis do esforço crítico, como exigência de articular em argumentos o *sentimento* que leva a “escolher uma leitura” (“But if I had to choose”, como diz VENDLER 2008: 322) como a mais próxima ao mistério do texto,⁴⁸⁸ aprofundando nesta partilha a felicidade (e o sofrimento) do breve encontro com a beleza, prolongando e intensificando esse momento de prazer e de desconforto no caminho da interpretação.

Esta leitura não será contudo apenas um desvio irresistível, um ser levados *para Arredores de Pausa* em relação ao tópico central aqui abordado: uma vez que o capítulo final

⁴⁸⁵Cf. um amplo (e, contudo, não exaustivo) elenco de possíveis referências interpretativas da *Arma de fogo* que fala em F764/J754, em HOWE 1985: 76ss. (livro dedicado em boa parte a uma longa e literariamente sofisticadíssima análise deste poema).

³Cf. CAMERON 1979: 65-74 que recusa as interpretações do poema como parábola religiosa ou amorosa para o situar no plano de uma mais abstracta representação da *Vida* como “raiva” e da identidade do sujeito-*Arma* como capacidade de, e constrição à, violência (enquanto resposta e adaptação à essência do mundo-*Amo*).

⁴⁸⁷A partir do ensaio seminal de RICH 1976, a leitura deste poema como expressão quintessencial da “raiva” de Dickinson, poeta-mulher cuja força criativa se revolta contra a violência e o poder destrutivo do mundo (patriarcal), tem-se imposto sobretudo (mas não só) na área dos estudos feministas. Além de CAMERON 1979, *cit.*, cf. GILBERT GUBAR: 607-612.

⁴⁸⁸A indecidibilidade última do juízo estético (do seu não ser mais nada do que gosto: evidência em si mesmo) assenta precisamente no seu desabrochar como sentimento, puramente subjectivo: “Ein regelmäßiges, zweckmäßiges Gebäude mit seinem Erkenntnisvermögen (es sei in deutlicher oder verworrener Vorstellungsart) zu befassen, ist ganz etwas anders, als sich dieser Vorstellung mit der Empfindung des Wohlgefallens bewußt zu sein. Hier wird die Vorstellung gänzlich auf das Subjekt, und zwar auf das Lebensgefühl desselben, unter dem Namen des Gefühls der Lust oder Unlust, bezogen: welches ein ganz besonderes Unterscheidungs- und Beurteilungsvermögen gründet, das zum Erkenntnis nichts beiträgt, sondern nur die gegebene Vorstellung im Subjekte gegen das ganze Vermögen der Vorstellungen hält, dessen sich das Gemüt im Gefühl seines Zustandes bewußt wird. Gegebene Vorstellungen in einem Urteile können empirisch (mithin ästhetisch) sein; das Urteil aber, das durch sie gefällt wird, ist logisch, wenn jene nur im Urteile auf das Objekt bezogen werden. Umgekehrt aber, wenn die gegebenen Vorstellungen gar rational wären, würden aber in einem Urteile lediglich auf das Subjekt (sein Gefühl) bezogen, so sind sie sofern jederzeit ästhetisch.” (KdU [B4-5]: 115-116)

deste trabalho será dedicado a uma tentativa de determinação da noção de figuralidade lírica, recorrendo amplamente à correspondente elaboração da autora, não há melhor introdução à concepção poetológica de Dickinson do que esta maravilhosa exposição duma *ars poética* que se concebe como *ars bellica*, em que a palavra é uma arma e o poema uma força imortal de combate à mortalidade.

§ 40 UMA ALEGORIA INSOLÚVEL

A insolubilidade da alegoria de F764/J754⁴⁸⁹ produz-se na tensão entre a simplicidade da imagem central (a funcionalidade da *Arma de fogo*⁴⁹⁰ para o caçador) e a ambiguidade duma descrição que contradiz subtilmente aquilo que apresenta à medida que o afirma. Poema de amor e morte, F764/J754 contraria por isso todos os estereótipos do género (de género), no momento em que os desenvolve.⁴⁹¹ Por um lado, o que temos é o quadro de um

⁴⁸⁹Resistindo a uma interpretação unívoca, este poema que “evades a definite thematic expression”, configura-se para PORTER 1998:188 como paradigmático de toda a poesia de Dickinson, irredutível a um “mapeamento temático” hermeneuticamente resolutivo. Nesta linha de leitura, a característica central da poesia de Dickinson é a “Exclusion from comprehension: this is the stark vacancy at the center” (PORTER 1981: 149), e pode ser adequadamente descrita nos termos daquela “Poetic of indeterminacy” que Sharon Cameron pretende reconstruir tanto a nível de conteúdos (CAMERON 1979) como de ‘estratégias’ textuais. *Choosing Not Choosing* (CAMERON 1992) é a fórmula com a qual a investigadora sintetiza incisivamente a “recusa” de Dickinson em decidir *como têm de ser lidos* os seus poemas a partir da sua prática (sempre mais consequente e consistente ao longo dos anos) de redigir os seus textos em múltiplas variantes e em manuscritos materialmente ambíguos (na disposição espacial da escrita, na indeterminabilidade das divisões dos versos e da arquitectura dos conjuntos métricos).

⁴⁹⁰AMARAL: 214s. traduz *Gun* com *Espingarda*, especificando correctamente a generalidade de *Gun* em “rifle”, um tipo de arma utilizada na caça ao veado. Uma alternativa viável (e ao meu ver literariamente mais sugestiva) a esta escolha lexical é *Carabina*, nome duma arma amplamente utilizada no séc. XIX, que sendo de cano mais curto do que a espingarda, resulta menos precisa mas também mais leve e manuseável, e por isso mais prática em condições de vida nómada como a dos pioneiros. GELPY 1977 ilustra persuasivamente como a imagética de F764/J754 descende dos romances da fronteira de Fenimore Cooper (um dos autores mais populares dos Estados Unidos do séc. XIX, lido por Dickinson), nomeadamente do *Deerslayer*, cujo protagonista Natty Bumppo (caçador e guia, que vive conforme ao lema que a presa deve ser *abatida num só golpe*) é conhecido também com as alcunhas de *Hawkeye* e *La Longue Carabine*. A identificação, a nível de meta-onímia intertextual, de *La Longue Carabine*-Natty Bumppo com o *Gun* de F764/J754 (um *Yellow Eye*, cujas presas não *mexem uma segunda vez*) é sedutora de mais para ser descartada no mapeamento lexical do poema por parte da tradução.

⁴⁹¹Em geral menos convincentes (porque redutivas da sua complexidade figural e incapazes de encaixar numa explicação coerente o enigma da última quadra) são a meu ver as interpretações do poema como alegoria religiosa, nas quais o *Master* representa um “Lord” todo poderoso, Deus bíblico de violência primordial, ao serviço do qual a alma-*Arma* se consagra com cega submissão. Uma variação interessante e filologicamente muito rica, mas igualmente não satisfatória, desta leitura ‘religiosa’ encontra-se em BARRETT 2014, que apresenta como fonte provável de F764/J754 o poema “The Gun”, texto anónimo publicado em 4 de Julho de 1863 no *Harper’s Weekly*, jornal de que Austin e Susan Dickinson eram leitores regulares e que emprestavam frequentemente à irmã-cunhada. Lido na sequência deste típico modelo de ‘poesia bélica’, F764/J754 desvenda o seu mistério como contribuição de Dickinson à batalha ideal representada pela Guerra Civil para a vasta assistência dos ‘não combatentes’: o núcleo alegórico é decifrado por Barrett como o relacionamento entre um soldado cristão da Guerra Civil e Deus (numa evocação implícita mas directa da morte heróica de Frazer Stearns, filho do Presidente do Amherst College e amigo de Austin Dickinson, caído em batalha em 1862, com vinte e um anos). É tão sugestiva e plausível a possibilidade que o poema bélico do *Harper’s Weekly* tenha ‘alvejado’ a

relacionamento amoroso univocamente patriarcal: na ‘narrativa’ de uma Cinderela resgatada por um príncipe-Caçador da inércia existencial da falta de atenção erótica (*a minha Vida -/ Por Cantos – assim fora/ Até...*), são enfatizados todos os atributos de passividade,⁴⁹² submissão⁴⁹³ (a escrava não partilha a cama com o seu *Amo*, mas vela ao seu lado),⁴⁹⁴ falta de autonomia (*falo em Sua vez*) e de todo o sentido de vida fora da devoção amorosa (*Embora eu*

imaginação de Dickinson (abrindo-a à exploração das potencialidades figurais da *Espingarda/Carabina*), quanto mortificadora da assimetria poética entre as duas líricas esta reconstrução, baseada na derivação ‘temática’ directa do *loaded Gun* dickinsoniano do “Gun” do anónimo poeta Nortista.

⁴⁹²A escolha é do homem, que *identifica* o que é seu e lhe convém. O modelo patriarcal de relação erótica, na qual a mulher é *identified* (*reclamada como propriedade*, cf. o relativo verbete do WEBSTER: <http://www.edickinson.org/words/7674>) como “objecto amoroso” (destinatário passivo do acto de escolha e de posse) e ‘aceita’ apaixonadamente este papel como “identidade” própria (porque a luz *está do lado* do ‘Identificador’-*Amo*) é confirmado explicitamente num poema anterior, F172/J174 (1860):

*At last - to be identified -
At last - the Lamps upon your side -
The rest of Life - to see –*

*Past Midnight - Past the Morning Star -
Past Sunrise - Ah, What leagues there were -
Between our feet - and Day!*

⁴⁹³Nos poemas eróticos de Dickinson, sobretudo os juvenis, não é infrequente encontrar o registo enfático de uma vitoriana, incondicionada devoção e submissão ao amante, designado epigramaticamente como *Master*, segundo o título dado por Jane Eyre ao seu patrão e amado Rochester no romance homónimo, e por Dickinson ao misterioso destinatário das cartas de amor nunca enviadas, encontradas postumamente na sua gaveta, e que tanta tinta têm custado a críticos e biógrafos, ansiosos para *identificar* o anónimo personagem. Cf. MASTER LETTERS. A plausível mas não conclusiva identificação do *Master* com uma mulher por parte de várias críticas feministas, é devida evidentemente não só à força de algumas não unívocas evidências biográficas mas também à recusa de associar este seu padrão de submissão erótica a um erotismo vitoriano de cariz patriarcal. Exemplar, entre muitos poemas, é esta declaração de lunar sujeição a um Senhorio das marés (*Signor*, em italiano no texto, com clara referência à lírica amorosa de ascendência cavaleiresco-trovaadoresca) em F387/J429 (1862):

*The Moon is distant from the Sea -
And yet, with Amber Hands -
She leads Him - docile as a Boy -
Along appointed Sands –*

*He never misses a Degree -
Obedient to Her eye -
He comes just so far - toward the Town -
Just so far - goes away –*

*Oh, Signor, Thine, the Amber Hand -
And mine - the distant Sea -
Obedient to the least command
Thine eye impose on me –*

⁴⁹⁴“And she went down unto the floor, and did according to all that her mother in law bade her. And when Boaz had eaten and drunk, and his heart was merry, he went to lie down at the end of the heap of corn: and she came softly, and uncovered his feet, and laid her down. And it came to pass at midnight, that the man was afraid, and turned himself: and, behold, a woman lay at his feet. And he said, Who art thou? And she answered, I am Ruth thine handmaid: spread therefore thy skirt over thine handmaid; for thou art a near kinsman” (*Ruth* 3, 6-9).

possa viver mais do que Ele/ Ele mais do que eu – deve viver -), que no padrão tradicional de desigualdade qualificam o eterno feminino perante a superioridade do homem (Caçador/*Dono* /*Amo* da fêmea). Por outro lado, a narrativa baralha a linearidade superficial, porque a Cinderela que sofre de abandono num lar inóspito é uma *Arma de fogo carregada* (uma *Carabina* ou uma *Espingarda*: figura sexual masculina por excelência), que acompanha o homem que a *leva* consigo não para um novo lar de que se torna rainha – escrava -, mas para a vagabundagem letal de caça às fêmeas-presas e de guerra aos inimigos. A *fábula* da donzela caseira avulta em conto de báquica amorabilidade, em que a morte não coroa a paixão amorosa como celebração (e preço a pagar-lhe) da sublimidade dum sentimento tão absoluto que acaba por ser incompatível com os limites da condição terrena, mas é o seu corolário transitivo, o efeito com que a união amorosa do casal reverte sobre os outros (que são *mortos* por esta simbiose).

O transgressivo acasalamento de *Eros* e *Thanatos*, sugados pela atracção incestuosa na violência das cataratas nas quais se derrama a libido (*face de Vesúvio* que *solta o seu prazer -*), não sofre neste poema o ritual castigo moralizador (mais ou menos conscientemente suicidário) da morte dos amantes. A lei moral não é restabelecida, como requer a coesão da *polis*, pela auto-aniquilação do mortífero paroxismo erótico: ele encontra-se no poema histericamente, escandalosamente triunfante no redireccionamento da pulsão de morte para o exterior do casal, que se converte em *Arma* letal para com os outros, com o Eros por munição-fogo, lava vesuviana que arrasa. Der “*Trieb zum Tode*” é aqui convertido pelo Eros em “*Trieb zum Töten*”: o amante torna-se a *Arma de fogo* do amado, seu infalível poder de matar. O Eros do poema desumaniza o mundo, tornado lugar selvagem e deserto (a “wilderness” primordial dos *Sovereign Woods* entre *Vales* e *Montanhas*), no qual a dupla amorosa vagueia em satisfeita solidão, em ruptura total com as normas da tribo, os outros viventes reduzidos a presas ou inimigos a abater.⁴⁹⁵

Como num tecido de sublime iridescência, a narrativa patriarcal e moralizadora da Cinderela mansa e devota, resgatada eroticamente ‘da inércia *do Canto*’ do lar familiar pelo

⁴⁹⁵Ou, pelo menos, à insignificância de *insectos sobre a vegetação*, incapazes de *molestar* a superior beatitude da solidão amorosa: “If we children and Sue could obtain *board for the week in some «vast wilderness»*, I think we should have good times. *Our house is crowded daily with the members of this world*, the high and the low, the bond and the free, the «poor in this world’s goods,» and the «almighty dollar,[...]» and «what in the world are they after» continues to be unknown - But *I hope they will pass away, as insects on vegetation*, and let us reap together in golden harvest time - that is you and Susie and me and our dear sister Vinnie must have *a pleasant time to be unmolested together*, when your school days end.” (*m.ê.*) (*Carta 128*, para Austin Dickinson. 19 de Junho de 1853)

príncipe de ‘*passagem*’, entrelaça-se no poema (que evita decidir-se entre as duas)⁴⁹⁶ com a fábula gótica dos amantes assassinos,⁴⁹⁷ que se alimenta numa memória dionisíaca de extática comunhão pré-civilizacional com a natureza (de eras pré-históricas, de nomadismo anômico: sem casas, sem camas, sem comunidades, sem leis). Num jogo anamnésico fascinante e arriscado, a bacante primitiva é desenterrada na menina de boa família puritana salva da estase existencial de *spinsterhood* por um pioneiro que *passa* e a *leva embora*, para o Oeste selvagem da grande fronteira.⁴⁹⁸ O feminino dionisíaco rebenta (pulsão que arrasa o bloqueio do recalque, *Face Vesuviana* cujo *sorriso irradia sobre o Vale*) debaixo da mole da submissão vitoriana, polarizando o poema entre dois padrões de feminilidade incompatíveis. Contudo, antes de conseguir decidir qual dos dois modelos tem a última palavra, o leitor descobre que ambos a falham: por poderosa que seja, esta dialéctica não chega ao poema, que - vertiginoso e infinitamente elusivo - não cabe nela. O jogo ambíguo de interpenetração e

⁴⁹⁶Que afinal a grandeza deste poema assente precisamente na sua abertura à compatibilidade de leituras múltiplas é opinião concorde de muitos críticos (cf. PORTER 1998, FREEMAN 1998, WEISBUCH 1998, VENDLER 2008).

⁴⁹⁷Frequentada assiduamente por Dickinson em dois textos shakespearianos, *Macbeth* e *António e Cleópatra*, que figuravam entre os seus favoritos, como prova a sua presença recorrente na correspondência: nas cartas de Dickinson *Macbeth* é a obra de Shakespeare mais citada (10 vezes) depois de *Otelo* (11 vezes); *António e Cleópatra*, com 7 referências, vem logo a seguir ao *Hamlet* (8).

⁴⁹⁸Na sua idiossincrática, mas empática leitura de Dickinson, a poeta Susan Howe caracteriza F764/J754 como um “frontier poem” (HOWE 1985: 35), um texto que descende directamente daquela tradição puritana de marca yankee que dos Padres Peregrinos leva directamente aos pioneiros da conquista do West. “The «cultural history of Western Massachusetts» [is] a necessary part of her voice”, realça Howe, e não pode ser esquecido que “Emily Dickinson was born exactly two hundred years after the Great Migration led by John Winthrop brought her ancestors to America. Like Hawthorne, and unlike Emerson, her conscience still embraced the restless contradictions of this puritan strain” (*Ib.*: 38). Ao reivindicar com força a ‘americanidade’ da autora (que se assinou “America” numa carta tardia a Mabel Loomis Todd, sua futura primeira editora, cf. *Carta 1004*, Verão de 1885, aberta por uma expressão de patriotismo incondicionado: “« Sweet Land of Liberty » is a superfluous Carol till it concern ourselves - then it outrealms the Birds. / I saw the American Flag last Night in the shutting West, and I felt for every Exile.”), Howe analisa com subtilidade filológica e verve poética o horizonte literário e espiritual do New England do séc. XIX que alimenta a cultura de Dickinson. “Narrative of conversion, discovery narratives, captivity and hunting stories, tales of the Pequot War and King Philip’s War, blended with Indian place names, personal names, legend, and religion” (*Ib.*: 40) constituíam o núcleo central da produção literária popular de ascendência genuinamente americana, e os relatos de cativo, maioritariamente protagonizados por mulheres, ocupavam nele um papel de absoluta relevância, contribuindo para moldar o imaginário yankee em volta do feminino: “Until the late eighteenth century captivity narratives dominated all other north American forms of frontier literature. Became a major stream in American Mithology” (*Ib.*: 42). Contrariando a imagem estereotipada de Dickinson como solteirona morbidamente tímida e neurótica (se não psicótica), passiva e desistente na submissão conformista ao seu papel socialmente predeterminado de filha incapaz de se emancipar da casa paterna, Howe realça a autocompreensão ‘heróica’ que Dickinson desenvolve por meio da própria poesia, interiorizando duas matrizes identitárias tipicamente americanas: a religiosidade calvinista do “Western Massachusetts” (é significativo o paralelo da poesia de Dickinson com a reflexão do pastor ‘herético’ Jonathan Edwards) e o modelo de mulher forte e autónoma que triunfa sozinha das terríveis provas do desenraizamento do próprio núcleo familiar, graças à sua capacidade de ler e transcender espiritualmente as adversidades (de ‘ler o tempo do ponto de vista da eternidade’), modelo valorizado na literatura popular do New England por bestsellers como o relato autobiográfico de Mary (White) Rowlandson, *The sovereignty & Goodness of God, “True History”* “Narrative of Captivity”, que Howe discute em pormenor.

mútua dissolução destas duas fábulas eróticas aparentemente incompatíveis declina-se figuradamente numa dimensão ulterior, menos evidente e menos óbvia (por sua vez inclusiva, e não exclusiva, das outras duas), em que o princípio de prazer alimentado pelas pulsões de vida e de morte se desinveste do relacionamento interpessoal para se fixar num objecto impessoal, derramando-se (*soltando o seu prazer*) numa actividade de cariz não relacional, mas poiético. A libido (que *carrega* a pulsão de morte como pulsão de matar) fixa-se num trabalho de sublimação, na qual a *forma de Vida* descrita pela simbiose entre a *Arma carregada* e o seu *Amo* vem a ser a da criação poética, uma dinâmica de interacção tão poderosa que se substitui a (as *mata*) todas as outras inter-relações.

Ao par amoroso-mortífero do poema deve ser atribuída, nesta perspectiva mais ampla, a valência alegórica ulterior da sinergia simbiótica entre palavra poética e poeta.⁴⁹⁹ Como sintetizado por WEISBUCH 1998: “Let’s say that the poem is [too: *m.a.*] about language in the hands of the poet and that the speaker is a sort of speaking word” (209).

§ 41 A ARMA CARREGADA DA PALAVRA

Esta *identificação* da *Arma Carregada* como palavra *imortal* na posse do poeta pode resultar algo críptica numa primeira leitura de F764/J754, mas fica nítida à luz das relevantes evidências intertextuais na produção de Dickinson, que enfatizam explicitamente a perenidade da voz poética: a *Vida* que tem o poder de (cuja função é) *falar em lugar do seu Amo*,⁵⁰⁰ que *pode viver mais do que ele*, porque não tem o *poder de morrer*, é a energia criativa da

⁴⁹⁹No campo semântico desta hipótese interpretativa é possível decifrar o par *Gun* vs. *Owner* como a dupla poeta vs. Musa masculina (numa leitura que mantém como imprescindível a dupla personificação do sujeito e do objecto do investimento erótico, como figuras de-individualizadas mas humanas; cf. RICH 1976, VENDLER 2008: 318ss. e GILBERT/GUBAR: 608ss.), mas o percurso hermenêutico aberto por esta alternativa parece-me menos satisfatório. FARR 1992: 241ss. associa directamente o *Owner/Master* do poema ao *Master* das cartas não enviadas: o amor é a condição espiritual imprescindível para exercer os próprios “poderes” existenciais e poéticos. Citando muito oportunamente uma carta de Dickinson à prima Louise Norcross: “for what is each instant but a gun, harmless because «unloaded,» but that touched «goes off?»” (*Carta 656*. Para Louise Norcross. Começo de Setembro de 1880), Farr atribui o efeito do “carregamento” ao amor (“she is describing in her letter what she may be describing in her poem: love, «touching», as a means of being empowered”, FARR 1992: 243), afirmando que a força criativa de Dickinson declina proporcionalmente ao eclipse dos seus sentimentos para a cunhada e amiga Susan Gilbert e Samuel Bowles (identificado por Farr como o misterioso “Master”). Um dos problemas desta interpretação é que na carta à prima, o “touching” fatal que desencadeia o processo destrutivo do tiro é atribuído por Dickinson à palavra escrita e não ao amor. Qualquer leitura ‘unilateral’ do poema acaba por resultar textualmente e intertextualmente inadequada.

⁵⁰⁰*Um Rei, que não fala* em F157 (1860)/J103 (1859), poema no qual o estatuto de sujeição como condição de possibilidade da expressão poética é projectado explicitamente não na palavra (como, ao meu ver, em F764/J754), mas na poeta em relação à Musa masculina (“The Genius of Poetry”): *I have a King, who does not speak -/ So - wondering - thro’ the hours meek/ I trudge the day away -/ Half glad when it is night - and sleep - / If, haply, thro’ a dream, to peep/ In parlors, shut by day./...*

expressão poética, perene na sua eficácia para além da morte do artista: *Uma Palavra feita Carne /.../ que distintamente respira /Não tem o poder de morrer* (F1715/J1651 [?]). Uma vez caída na página,⁵⁰¹ diz Dickinson, a *Palavra* continuará a exercer a sua *eloquência*,⁵⁰² irradiando os *Esplendores* do seu *Circo sem Igual*, mesmo quando o *Poeta* é *extinto*,⁵⁰³ porque *se ela for vital*, a sua *Luz permanece como os Sóis*.⁵⁰⁴ Voz e *Luz* imortal, a poesia brilha com a intensidade do relâmpago e do vulcão em erupção (*E se eu sorrio, uma luz tão cordial/ Irradia sobre o Vale - / É como se uma face de Vesúvio/ Soltasse o seu prazer -*) e

⁵⁰¹ *A Word dropped careless on a Page* - F1268 (1872)/J1261 (1873). Comentando F1243 (1872)/J1126 (1868), VENDLER 2014 observa pertinentemente que: “Perhaps, for Dickinson, the principal unit of thought in poetic composition was sometimes not the stanza, not even the line, but the individual word. In her famous *ars poetica*, «Shall I take thee, the Poet said,» Dickinson herself suggests that she took as her unit the word.”

⁵⁰² *A little overflowing word
That any, hearing, had inferred
For Ardor or for Tears,
Though Generations pass away,
Traditions ripen and decay,
As eloquent appears –*

F1501/J1467 (1879)

⁵⁰³ *Of Bronze - and Blaze* - F319 (1862)/J290 (1861); tradução portuguesa, AMARAL: 224s.

⁵⁰⁴ *The Poets light but Lamps -
Themselves - go out -
The Wicks they stimulate -
If vital Light*

*Inhere as do the Suns -
Each Age a Lens
Disseminating their
Circumference –*

F930 (1865)/J883 (1864)

Tradução portuguesa, AMARAL: 324s.

ressoa com o estrondo terrível dum *Trovão*,⁵⁰⁵ tão poderoso que obtém a resposta das *Montanhas*⁵⁰⁶ (*E cada vez que falo em Sua vez -/ As Montanhas respondem sem demora -*).

Menos evidente e algo desorientadora para o leitor é, contudo, a razão da caracterização da palavra poética essencialmente em termos de potência destrutiva, assassina. Por que seria função essencial desta voz imortal matar presas e inimigos? Em F764/J754 a força poética descarrega-se sobre o mundo com a raiva vulcânica de uma força libertada da inércia (*dos Cantos da inactividade*), do silêncio, da repressão (a tampa de *relvado* – *Torrão, lugar de reflexão* -), que encobre e mantém enterrado o *Fogo vermelho* do vulcão),⁵⁰⁷ cuja afirmação triunfante é atingir os seres vivos e arrasá-los. Que a sinergia simbiótica (amorosa, *carregada* de libido) de palavra e autor seja descrita em termos de destruição (e não, ‘decente, correctamente’, como factor de edificação e ganho – de uma beleza ou de uma verdade superiores, de um ideal, do universal no particular, do eterno no contingente, da ‘autenticidade do Sujeito’ na sua libertação das aparências sensoriais e dos condicionamentos sociais) é a singularidade algo perturbadora deste poema,⁵⁰⁸ que galvaniza adeptos e ao

⁵⁰⁵*To pile like Thunder to it's close
Then crumble grand away
While everything created hid
This - would be Poetry –*

*Or Love - the two coeval come -
We both and neither prove -
Experience either and consume -
For none see God and live –*

F1353 (1875)/J1247 (1873)
Tradução portuguesa, AMARAL: 382s.

⁵⁰⁶*As Fortes Nossas Senhoras (The Strong Madonnas)* que nunca rejeitam o apelo e a devoção da *freira desobediente: Doces Montanhas - Vós não Me dizeis mentira*, F745/J722 (1863).

⁵⁰⁷*On my volcano grows the Grass
A meditative spot -
An acre for a Bird to choose
Would be the general thought -
How red the Fire rocks below
How insecure the sod
Did I disclose
Would populate with awe my solitude*

F1743/J1677 (?)
Tradução portuguesa, AMARAL: 230s

⁵⁰⁸A moralidade própria da amoralidade (*anti-moralidade*) da arte é um dos grandes temas do nietzschiano *Nascimento da tragédia*, que centra na *força* (dionisiaca) de aceitação *pessimista* da *vida* enquanto *sofrimento*, a essência estética da “justificação” da condição humana e eleva a despedida desubjectivante da racionalidade apolínea à trágica expressão da reconciliação entre homem e mundo na indistinção última entre sujeito e objeto, entre vida e morte (NIETZSCHE, G.T.: 1, 4, 16). A peculiaridade da poesia lírica (em contraste com o

mesmo tempo parece ofender o humanismo dos leitores. A maioria dos críticos parece ter ‘medo’ do poder destrutivo atribuído por Dickinson à palavra em liberdade, e projecta esta angústia no poema, encontrando nele uma ambiguidade e uma revolta contra um poder tão perigoso e ameaçador que para ter sucesso (par ser criativo e não só simplesmente destrutivo) não pode estar solto, mas deve ser ‘governado’ pelo sujeito-poético.⁵⁰⁹ O casal demoníaco dos amantes assassinos não pode ser anomicamente exaltado como um absoluto, mas deve ser moralizado também na sua declinação sublimada como palavra poética. Se o castigo redentor do prazer do abandono à *fábula* que o enredo ministra ao leitor não pode ser neste caso a morte dos dois (como nos pares humanos, de António e Cleópatra a Bonnie e Clyde), o acto de justiça narrativo será então a amargura da sobrevivência como condenação (a impossibilidade da morte dum dos amantes, que deve contemplar o desaparecer do outro): *Embora eu possa viver mais do que Ele/ Ele mais do que eu – deve viver – Que eu tenho só o poder de matar,/ Sem - o poder de morrer -*.

objectivismo “mimético” da poesia épica) é para Nietzsche (em afinidade tão “inactual” quão significativa com a *ars poética* como *ars bellica* de F764/J754), a sua profunda natureza dionisiaca, a dissolução, no sofrimento e na raiva do eu, de todas as legitimações externas, objectivamente normativas, para produzir uma voz que se torna “reflexo sem imagem e sem conceito da dor originária” (44). O poeta lírico é para Nietzsche um eu além de toda a subjectividade e dos vínculos normativos a ela intrínsecos: “Darum muß unsre Ästhetik erst jenes Problem lösen, wie der »Lyriker« als Künstler möglich ist: er, der, nach der Erfahrung aller Zeiten, immer »ich« sagt und die ganze chromatische Tonleiter seiner Leidenschaften und Begehungen vor uns absingt. Gerade dieser Archilochus erschreckt uns, neben Homer, durch den Schrei seines Hasses und Hohnes, durch die trunknen Ausbrüche seiner Begierde; ist er, der erste subjektiv genannte Künstler, nicht damit der eigentliche Nichtkünstler?/.../ Jener bild- und begrifflose Widerschein des Urschmerzes in der Musik, mit seiner Erlösung im Scheine, erzeugt jetzt eine zweite Spiegelung, als einzelnes Gleichnis oder Exempel. Seine Subjektivität hat der Künstler bereits in dem dionysischen Prozeß aufgegeben: das Bild, das ihm jetzt seine Einheit mit dem Herzen der Welt zeigt, ist eine Traumscene, die jenen Urwiderspruch und Urschmerz, samt der Urlust des Scheines, versinnlicht. Das »Ich« des Lyrikers tönt also aus dem Abgrunde des Seins: seine »Subjektivität« im Sinne der neueren Ästhetiker ist eine Einbildung.” (*Ib.*: 5, 43-44).

⁵⁰⁹“Active willing and creation in women are forms of aggression, and aggression is both «the power to kill» and punishable by death. The union of gun with hunter embodies the danger of identifying and taking hold of her forces, not least that in so doing she risks defining herself—and being defined—as aggressive, as unwomanly, «and now we hunt the Doe») and as potentially lethal. That which she experiences in herself as energy and potency can also be experienced as pure destruction. The final stanza, with its precarious balance of phrasing, seems a desperate attempt to resolve the ambivalence; but, I think, it is no resolution, only a further extension of ambivalence./.../ The poet experiences herself as a loaded gun, imperious energy; yet without the Owner, the possessor, she is merely lethal. Should that possession abandon her—but the thought it unthinkable: «He longer *must* than I.» The pronoun is masculine; the antecedent is what Keats called «The Genius of Poetry.»” (RICH 1976: 10.) “The language gun has the power to kill, and language to be purposeful and randomly destructive must be under some mature authority.” (PORTER 1988: 188) “The life-gun does shoot language carelessly in «My Life had stood» by being directed by a force external to the self, and the result is a spiritual malaria replete with «Yellow Eye». In all, if we want to read the poem as about poetic inspiration – and it is also possible to consider the speaker as the poet and the owner as the muse in terms of an inspiriting idea – the process goes wrong and ugly here and becomes a mere simulacrum of authentic inspiration, illusory just as the life-gun’s inspiriting by the owner–master is shown to be delusive in the overt development of the analogy. /.../ [The] result is disastrous. She lives forever only in not being truly alive at all.” (WEISBUCH 1998: 210-211)

O *Embora* que introduz a última quadra é lido assim como dialectização da embriaguez pânica das primeiras quadras, a expressão de aflição perante um erro existencial que não se recompõe (ter escolhido matar uma parte importante da própria feminilidade – a *Corça* - na masculinidade da vocação poética?⁵¹⁰ Ter cedido à violência que nos é imposta pela vida?⁵¹¹ Ter cedido a própria autonomia para se sujeitar a um poder que ultimamente apaga a vida - dos outros e do artista -?⁵¹²). F764/J754, que se abre como *ode triunfal* ao poder destrutivo da simbiose amorosa fecha então nesta leitura como poema de derrota, de dolorosa autocrítica da violência e ‘passividade’ da *Arma*-mulher-“expressão poética” que afinal paga com a desumanização implicada pela perda da mortalidade a sua escolha do *Genius of poetry*: nova criatura sem sombra, que sela o seu pacto como o diabo para a aquisição de um ‘superpoder’ na renúncia a uma dimensão essencial de si mesma.⁵¹³

Esta ‘normalização’ moralizadora de um poema ‘selvagem’ de vitória em poema de derrota parece-me contudo pouco convincente.⁵¹⁴ Exactamente como acontece no igualmente

⁵¹⁰GELPI 1977, RICH 1976, GILBERT/GUBAR.

⁵¹¹CAMERON 1979.

⁵¹²WEISBUCH 1998.

⁵¹³Cliché intemporal da autocompreensão do artista, a força ‘homicida-suicida’ da actividade artística é tema elaborado obsessivamente por autores contemporâneos (mas não propriamente literariamente conterrâneos) de Dickinson: de Poe (que lhe consagra vários apólogos cortantes, nomeadamente *The Oval Portrait*) a Hawthorne e Baudelaire. Quem leia F764/J754 nesta linha ‘decadentista’ de destrutiva contraposição entre arte e vida, lembrar-se-á inevitavelmente da apoteose final desta figura no *Tonio Kröger* de Thomas Mann : “Er arbeitete nicht wie jemand, der arbeitet, um zu leben, sondern wie einer, der nichts will als arbeiten, weil er sich als lebendigen Menschen für nichts achtet, nur als Schaffender in Betracht zu kommen wünscht und im übrigen grau und unauffällig umhergeht, wie ein abgeschminkter Schauspieler, der nichts ist, solange er nichts darzustellen hat. Er arbeitete stumm, abgeschlossen, unsichtbar und voller Verachtung für jene Kleinen, denen das Talent ein geselliger Schmuck war, die, ob sie nun arm oder reich waren, wild und abgerissen einhergingen oder mit persönlichen Krawatten Luxus trieben, in erster Linie glücklich, lebenswürdig und künstlerisch zu leben bedacht waren, unwissend darüber, daß gute Werke nur unter dem Druck eines schlimmen Lebens entstehen, daß, wer lebt, nicht arbeitet, und daß man gestorben sein muß, um ganz ein Schaffender zu sein.”(Cap.III). A auto-descrição de Kröger é singularmente próxima de várias auto-caracterizações de Dickinson come poeta, *a mais pequena em casa (the slightest in house)*, perfeitamente *insignificante (noteless)* (F473/J486), orgulhosa da invisibilidade de quem (*carpinteiro humilde*: F475/J488) *trabalha para a Divisa da Imortalidade (Currency of Immortality)* e não para *O Lingote do Hoje (The Bullion of Today)*, para o efêmero sucesso social e existencial (F536/J406).

⁵¹⁴Toda a tentativa de interpretação desta figura violenta da matança das corças em F764/J754 não pode prescindir de uma confrontação intertextual com F527 (1863)/J565 (1862) e F181/J165 (1860) (em que o animal caçado é o macho, o veado, mas apresentado num paralelismo textual que prevalece sobre a diferença de conotação induzida pelo género).

*A wounded Deer - leaps highest -
I've heard the Hunter tell -
'Tis but the extasy of death -
And then the Brake is still!*

*The smitten Rock that gushes!
The trampled Steel that springs!*

*A Cheek is always redder
Just where the Hectic stings!*

*Mirth is the mail of Anguish
In which it cautious Arm,
Lest anybody spy the blood
And "you're hurt" exclaim!*

F181/J165 (1860)

*One Anguish - in a Crowd -
A minor thing - it sounds -
And yet, unto the single Doe
Attempted - of the Hounds*

*'Tis Terror as consummate
As Legions of Alarm
Did leap, full flanked, upon the Host -
'Tis Units - make the Swarm -*

*A small Leech - on the Vitals -
The sliver, in the Lung -
The Bung out - of an* Artery - *A leakage in an
Are scarce accounted* - Harms - *computed*

Yet mighty - by relation *But
To that Repealless thing -
A Being - impotent to end* - *stop
When once it has begun -*

F527 (1863)/J565 (1862)

Escritos a uma distância de tempo relativamente breve, os poemas incluem a mesma imagem (a corça, o veado, perseguidos pelo caçador) num perfil figural que à primeira leitura aparece radicalmente oposto. Em F181/J165 e F527/J565 a identificação (embora distanciada na perspectiva descritiva da terceira pessoa) é com a vítima, emocionalmente caracterizada respectivamente no seu *pulo de Morte*, o *pulo mais alto do Veado ferido*, e no *Terror da fêmea indefesa perseguida pelos cães de caça* (num *pulo de Legiões de Alarme* que evoca directamente o primeiro verso de F181/J165). Em F764/J754, pelo contrário, a voz poética identifica-se com o carrasco, com o caçador e a sua arma (*Caçamos as Corças*).

Uma leitura menos apressada evidencia, contudo, que apesar desta inversão de perspectiva, o conteúdo figural da imagem é o mesmo nos três poemas: exposição e celebração da potência desencadeada por um choque violento, por uma colisão, dolorosa e destrutiva no seu paroxismo *extático de morte*, que activa *irrevogavelmente* a energia do ser em força existencial, em força textual.

Enquanto F764/J754 celebra a potência da arma nas mãos do caçador (da palavra nas mãos do poeta, que desencadeia a sua energia na força do texto, no disparo fatal), F181/J165 e F527/J565 celebram a potência que, paradoxalmente, a violência sofrida confere à vítima: *coisas menores* (que passam despercebidas: *scarce accounted*) como o terror da presa perseguida, uma dor que penetra a carne, *a pequena sanguessuga*, a ferida que mata, *os pequenos Danos* que afligem todo o ser vivo, tornam-se *poderosas (mighty)* perante a incapacidade de os parar (*impotent to end*), perante a sua irreversibilidade de destruição. Quanto mais violento o impacto, o trauma, tão mais intensa a dor, tão maior a força por ele activada: a potência não é proporcional à dimensão do ente, mas à violência da interação, à intensidade do impacto. É uma questão de mecânica, não de metafísica, o que está em causa é o que acontece ao espaço, ao campo pulsional e textual, investido pela energia desbloqueada, activada como *Força* por um golpe violento: *A rocha ferida que jorra!// O Aço pisado que salta/ Uma Face é sempre mais vermelha/ No ponto em que a Agitação pica! (The smitten Rock that gushes!// The trampled Steel that springs!// A Cheek is always redder/ Just where the Hectic stings!)* Por isto a dor (sintoma da colisão violenta entre duas entidades) é manifestação de potência existencial que activa a força da 'máquina' poética (põe em curso a energia da palavra como força do texto, activa o poder de saltar mais alto, de matar o

célebre *Wild nights - Wild nights!* – (F269/J249 [1861]) (o seu equivalente no campo do erotismo, hino de celebração do triunfo amoroso e sexual), o fascínio desta lírica, a *aura* que ela irradia, assenta na radicalidade indiscutível (que não tolera ser discutida, que não admite dúvida ou resistência na certeza do seu ponto de mira: *Não se mexe uma segunda vez -/ Esse em quem pouse o meu Olho Amarelo -*)⁵¹⁵ da enunciação: “shot”, disparo, descarga, que faz o deserto em volta de si – nada existe no mundo que não lhe se sujeite. Mais do que como desmentida do triunfo, a misteriosa última quadra faz sentido como sua subtil confirmação, mais precisamente como enunciação da sua condição de possibilidade: poema de combate, F764/J754 não será então lido como uma crónica de vida, mas como clausewitziana arte da guerra.

A questão essencial torna-se então entender qual é o combate mortal travado pela poesia. Quem são os *Foes* do poeta que tornam a sua palavra inexoravelmente *inimiga*? (Ou mais precisamente a revelam como *inimiga*: *Do inimigo Seu – sou-o, mortal -*; na epanadiplose do verso, a transitividade do ódio formula-se como simetria da duplicação no reflexo do espelho. O relacionamento causa-efeito desvenda-se como manifestação da mesma identidade: não odeio porque ele mortalmente odeia, porque o imito, mas porque no seu ódio me descubro, como ele, adversário mortal.)

A “raiva poética”, combustível essencial da literatura “satírica” de todos os tempos (de Arquíloco a Brecht, passando por Dante e amplamente presente na produção de Dickinson), dá voz a algo de mais profundo e geral do que a aversão às misérias e perversidades humanas e sociais. Ela deve ser vista como dimensão profunda de toda a poesia lírica, segundo a reconstrução nietzschiana do *Nascimento da tragédia* (cf. em particular os Capítulos 5 e 6), que reconhecendo em Arquíloco (“o homem apaixonadamente ardente, o que ama e que odeia”, NIETZSCHE, G.T.: 6, 45) a figura arquetípica do “génio lírico”, resume o relacionamento entre o artista e a sua actividade, enquanto manifestação suprema da compreensão da existência humana como fenómeno estético, à visão de “batalha” tão

inimigo). Apenas na sua leitura cruzada estes três textos libertam toda a própria força poética: F764/J754 purifica-se da conotação ‘sodomasoquista’ que lhe atribuem interpretações ‘psicológicas’ do prazer da matança aí celebrado, enquanto F181/J165 e F527/J565 se desvendam como poemas de angústia não apenas emocional mas estética e literária (como já observado), textos que falam do processo de intensificação poética que eleva a *coisa menor* a *coisa Irrevogável*, o indivíduo (*a única Corça*) a representante universal da humanidade (*São as Unidades - que fazem a Multidão -*), que expõem o mecanismo artístico que faz *brotar água da rocha*, faz *saltar o Aço pisado* e o *Veado ferido a uma altura* até então nunca alcançada.

⁵¹⁵Numa figura que reproduz *literalmente* a definição de poesia lírica dada por Nietzsche: “Dies ist das Phänomen des Lyrikers: als apollinischer Genius interpretiert er die Musik durch das Bild des Willens, während er selbst, völlig losgelöst von der Gier des Willens, reines ungetrübtes *Sonnenauge* ist.” (NIETZSCHE, G.T.: 6, 51, *m.ê.*)

“pintada” quanto “combatida” por parte de guerreiros tão existentes quanto “pintados” (na indistinção - instaurada pelo processo estético - entre sujeito e objecto, entre poeta, actor e espectador, entre vida e arte).⁵¹⁶

Se a palavra pode ser uma arma cortante que fere e faz sofrer - regista F458 (1862)/J479 (1862)⁵¹⁷ -; se ela pode ser uma *infecção*, uma *Malária* que continua *a inalar Desespero*,/ *A distâncias de Séculos* (F1268 [1872]/J1261 [1873]),⁵¹⁸ pode, precisamente por isso, tornar-se o principal aliado do artista, uma presença que de dia combate – *fiável e agradecida: trusty e thankful* – a seu lado, e à noite vela sobre a sua cabeça (*à Noite... guardo a Cabeça do Meu Amo* -), protegendo-o (como declarado por Dickinson num poema de sublime, angustiado

⁵¹⁶Die „ganze Kunstkomödie durchaus nicht für uns, etwa unsrer Besserung und Bildung wegen, aufgeführt wird, ja daß wir ebensowenig die eigentlichen Schöpfer jener Kunstwelt sind: wohl aber dürfen wir von uns selbst annehmen, daß wir für den wahren Schöpfer derselben schon Bilder und künstlerische Projektionen sind und in der Bedeutung von Kunstwerken unsre höchste Würde haben – denn nur als *ästhetisches Phänomen* ist das Dasein und die Welt ewig *gerechtfertigt*: – während freilich unser Bewußtsein über diese unsre Bedeutung kaum ein andres ist, als es die auf Leinwand gemalten Krieger von der auf ihr dargestellten Schlacht haben. /.../ jetzt ist er zugleich Subjekt und Objekt, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer.“ (NIETZSCHE, G.T.: 5, 47)

517 *She dealt her pretty words like Blades -*
How glittering they shone -
And every One unbarred a Nerve
Or wantoned with a Bone -

*She never deemed - she hurt -
That - is not Steel's Affair -
A vulgar grimace in the Flesh -
How ill the Creatures bear -*

*To Ache is human - not polite -
The Film upon the eye
Mortality's old Custom -
Just locking up - to Die -*

518 *A Word dropped careless on a Page*
*May stimulate an Eye** ** Consecrate*
When folded in perpetual seam
The Wrinkled Maker lie* ** Author*

*Infection in the sentence breeds
We may inhale Despair
At distances of Centuries
From the Malaria –*

Tradução portuguesa, AMARAL: 30s. Cf. também - F42/J8 (1858): *There is a word / Which bears a sword/ Can pierce an armed man -/ It hurls it's barbed syllables/ And is mute again -/ But where it fell/ The saved will tell/ On patriotic day,/ Some epauletted Brother/ Gave his breath away./.../* E o tardio F1478 (1878): *One note from One Bird/ Is better than a Million Word -/ A scabbard has - but one sword.* (Texto ‘publicado’ por Franklin como poesia, por Johnson, em LETTERS, como fragmento em prosa, 926; http://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/240435).

escapismo), quando o vazio toma proporções monstruosas (*Nenhum espectáculo à vista/ Monstro então à vista/ Cidadela então à vista*): Não é avistar o salvador -/ É ser o salvado -/ E é por isso que eu pouso a minha Cabeça/ Sobre esta palavra fiável -. ⁵¹⁹

§ 42 A GUERRA DO POETA

Com efeito, a vida do poeta é guerra e - como sabe uma Dickinson ainda jovem, ciente daquilo que lhe é preciso, mas ainda sem a certeza de vir a possuí-lo (ainda na dúvida de conseguir *identificar* a voz poética que seja a sua) - sem uma *arma poderosa* não se trava batalha:

*My friend attacks my friend!
Oh Battle picturesque!
Then I turn Soldier too,
And he turns Satirist!
How martial is this place!
Had I a mighty gun
I think I'd shoot the human race
And then to glory run!*

F103/J118 (1859)

A luta que sorri *pitoresca*, *satírica* declaração de guerra à banalidade da *raça humana* nos sonhos juvenis de glória poética (nos quais o artista se contempla com complacência como o herói do ‘excepcionalismo’, da revolta ao prosaico senso comum), ⁵²⁰ torna-se contudo muito cedo consciência realística, sombria, do facto de que a corrida para a glória da vitória

⁵¹⁹*Escape is such a thankful Word*

*I often in the Night**

Consider it unto myself

*No spectacle in sight**

**I often in my sleep*

**No Monster then in sight/No Citadel then in sight*

Escape - it is the Basket

In which the Heart is caught

When down some awful Battlement

The rest of Life is dropt -

'Tis not to sight the savior -

It is to be the saved -

And that is why I lay my Head

Opon this trusty word -

F1364/J1347 (1875)

⁵²⁰Todo o jovem é, neste sentido, poeta: sendo a juventude precisamente o histérico, nada inocente, e na sua cega presunção tão vulnerável quão potencialmente - e às vezes efectivamente - destrutivo, *âge lyrique*, como melancolicamente registado por Milan Kundera no seu *portrait of the artist as a young*, o romance de formação *La vie est ailleurs*, com o seu autor-‘herói’ mesquinhamente-grandiosamente negativo.

não é nem fácil nem garantida. Pelo contrário: por grande que seja a coragem de quem *vai contra o mundo*, o adversário é *grande demais* para ser abatido:

*I took my Power in my Hand -
And went against the World -
'Twas not so much as David - had -
But I - was twice as bold -*

*I aimed my Pebble - but Myself
Was all the one that fell -
Was it Goliath - was too large -
Or was myself - too small?*

F660 (1863)/J540 (1862)⁵²¹

Paradoxalmente, é esta maturação da consciência da inevitabilidade da derrota que põe a palavra-*Poder* (*Seixo, espada* ou *arma*) na mão do poeta:⁵²² o auspício (ter uma *arma poderosa* rumo à glória) torna-se realidade na colisão fatal e dolorosa na qual o poeta *identifica* o seu verdadeiro inimigo no *Mundo* (em tudo aquilo que na experiência se dá como não-sujeito) e, reconhecendo a sua grandeza inabalável de Golias monstruoso, dota-se de uma arma à altura do adversário. Condenado a sucumbir, o poeta ergue-se incansavelmente numa guerra sem esperança, na qual a vítima se torna herói (*duas vezes mais valente* do que David, o combatente por excelência), *obedecendo* não a uma *atracção*, nem a um *desejo* (a um “motivo” subjectivo), mas a uma *Lei*, e ficando *Imortal* no abraço da morte: “How martial the Apology of Nature! We die, said the Deathless of Thermopylae, in obedience to Law -”.⁵²³

⁵²¹Tradução portuguesa, AMARAL: 180s.

⁵²²Para uma articulação teórica da ideia de *Poder* poético próxima a Dickinson é imprescindível a referência a Emerson, nomeadamente ao ensaio “Power” em *The Conduct of Life* (1860), que se abre com um curto e solene auto-retrato do poeta:

*His tongue was framed to music,
And his hand was armed with skill,
His face was the mould of beauty,
And his heart the throne of will.*

(Cf. Ralph Waldo EMERSON, *Texts*)

“Life is a search after power”, escreve Emerson, numa reflexão (de relevância essencial para Nietzsche) que realça a natureza ‘violenta’ e pulsionalmente vital (pré-racional) desta dimensão (que em Emerson, à diferença de Dickinson, chega a ser entidade): “This power, to be sure, is not clothed in satin. ‘Tis the power of Lynch law, of soldiers and pirates; and it bullies the peaceable and loyal. But it brings its own antidote; and here is my point, — that all kinds of power usually emerge at the same time; good energy, and bad; power of mind, with physical health; the ecstasies of devotion, with the exasperations of debauchery.”

⁵²³Este aforismo introduzia um poema enviado a Mabel Loomis Todd (*Carta 906*. 19 de Julho de 1884), e evoca o epitáfio de Simónides de Ceos para os soldados espartanos caídos na batalha das Termópilas, que constitui claramente o modelo de F1584/J1554. Na tradução inglesa de William Lisle Bowles (a versão possivelmente lida por Dickinson; cf. HABEGGER 2002: 613), o epitáfio soa da forma seguinte: “Go tell the Spartans, thou that

"Go tell it" - What a Message -
 To whom - is specified -
 Not murmur - not endearment -
 But simply - we obeyed -
 Obeyed - a Lure - a Longing?
 Oh Nature - none of this -
 To Law - said Sweet Thermopylae
 I give* my dying Kiss – *I send/Convey

F1584/J1554 (1882)

A tragédia (a derradeira derrota) não é perder, mas não ter lutado, não ter *pegado* naquele *seu poder* de combater a condição de sujeição e vulnerabilidade perante o *Mundo* (que se resume e culmina na sua mortalidade), que o homem *identifica* como seu e que o poeta exerce em *Guerras* que *ficarão atrás* dele, *nos Livros*, uma vez que terá perdido a sua *última Batalha*, mas nas quais afirma a irredutível diferença em relação ao estado das coisas (*flor passiva* condenada a ser ceifada pelo *Gelo*).⁵²⁴ A *Ira*, a recusa de se conformar ao

passeth by,/ That here, obedient to their laws, we lie.” Também a curta lírica enviada à Todd nesta carta é um ‘poema bélico’:

Not Sickness stains the Brave,
 Nor any Dart,
 Nor Doubt of Scene to come,
 But an adjourning Heart –

F1661/J1613 (1884)

⁵²⁴My Wars are laid away in Books -
 I have one Battle more -
 A Foe whom I have never seen
 But oft has scanned me o'er -
 And hesitated me between
 And others at my side,
 But chose the best - Neglecting me - till
 All the rest have died -
 How sweet if I am not forgot
 By Chums that passed away -
 Since Playmates at threescore and ten
 Are such a scarcity –

F1579 (1882)/J1549 (1882)

A condição do artista em guerra torna-se cansaço extremo, melancólica saudade para com os caídos sob os golpes do *Inimigo*, no ‘veterano’, o poeta–*Soldado* que gastou a sua vida no campo de batalha e viu desaparecer um a um os companheiros. Em F1579/J1549 a raiva e a enunciação orgulhosa da *Lei* aporética da poesia (combater a batalha sem esperança contra a morte torna-nos imortais) dão lugar a uma melancólica e pacificada formulação confessional que destila a experiência reiterada da perda (na qual se resumem biograficamente todas as vidas): a solidão do sobrevivente torna-se anseio de morte, resignação, *doce* aceitação da auto-identificação final como *flor passiva* que não pode ser salva.

perecimento, é a expressão mais directa⁵²⁵ desta intuição de sermos outros daquilo que somos, que cresce dentro do poeta como *Poder*, como *Arma* que o combate torna maior.⁵²⁶

The Frost of Death was on the Pane -
"Secure your Flower" said he. *Protect*
Like Sailors fighting with a Leak
We fought Mortality -

Our passive Flower we held to Sea -
To mountain - to the Sun -
Yet even on his Scarlet shelf
To crawl the Frost begun -

We pried him back
Ourselves we wedged
Himself and her between -
Yet easy as the narrow Snake
He forked his way along

Till all her helpless beauty bent
And then our wrath begun -

⁵²⁵E não simplesmente emocional, mas mais profundamente metafísica em Nietzsche, que universaliza a revolta contra o sofrimento inerente à impotência da própria condição temporal em auto-afirmação da *vontade*. O "espírito de vingança" é assim um dos temas centrais de que o Zaratustra de Nietzsche se apropria, desenvolvendo a noção emersoniana de "Power": "»Es war«: also heißt des Willens Zähneknirschen und einsamste Trübsal. Ohnmächtig gegen das, was getan ist – ist er allem Vergangenen ein böser Zuschauer. Nicht zurück kann der Wille wollen; daß er die Zeit nicht brechen kann und der Zeit Begierde – das ist des Willens einsamste Trübsal./.../

Dies, ja dies allein ist *Rache* selber: des Willens Widerwille gegen die Zeit und ihr »Es war«./.../
Der Geist der Rache: meine Freunde, das war bisher der Menschen bestes Nachdenken; und wo Leid war, da sollte immer Strafe sein." (NIETZSCHE, A.s.Z., II, "Von der Erlösung": 179-180)

⁵²⁶*Must be a Wo -*
A loss or so -
To bend the eye
Best Beauty's way –

But - once aslant
*It *notes Delight *gains*
*As *difficult *clarified*
*As *Stalactite – *Violet*

A Common Bliss
Were had for less -
The price - is
Even as the Grace –

Our Lord - thought no
Extravagance
To pay - a Cross

F538 (1863)/J571 (1862)

*We hunted him to his Ravine
We chased him to his Den -*

We hated Death and hated Life *We hated Life and hated Death
And nowhere was to go -
Than Sea and continent there is
A larger - it is Woe -*

F1130 (1866)/J1136 (1869)

A imagética espacial de F764/J754 é retomada neste poema de perseguição (com a sua reproposição do par simbioticamente solidário – o *Nós* -, que no deserto selvagem (*wilderness*) numa paisagem agreste de montanhas e florestas caça a sua presa até à sua *Ravina*, até ao *Covil*, e *odeia* desmedidamente), que todavia formula explicitamente as referências que na lírica anterior ficam enigmaticamente omitidas, numa elipse perturbadora que contribui para a sua força. A natureza do conflito e o detonador da *Ira* do caçador (que aqui não deixa a palavra à *Palavra*, *fala por si*, na primeira pessoa, acentuando a preponderância da dimensão confessional de F1130/J1136 perante a impessoalidade de F764/J754) são aqui nomeados (*O Gelo da Morte; Combatemos a Mortalidade*) e caracterizados no episódio dramático do roubo da *Beleza desamparada* da *Flor passiva* da existência humana (algo diferente da *Vida*, como sua condição ‘física’ de possibilidade: a *Vida* é odiada, porque é ela que nos condena à *Morte*) e da *Aflição* por ele gerada. F1130/J1136 ‘conta’ um capítulo da luta que F764/J754 só ‘descreve’, e se mede com o *Inimigo*⁵²⁷ invisível de F1579/J1549, dando-lhe a voz e o corpo metafóricos (porque ele *rasteja e facilmente, esguio, se abre à força o caminho* - não se deixa agarrar na percepção) do *Inimigo* por antonomásia (a serpente antiga que fala ao Homem para o fazer cair - “*Protege a tua Flor*” *ele disse*, sibilando a ameaça da própria chegada), na prosopopeia fracassada de querer dar vida à *Morte* (não representável, afinal, se não como fuga da serpente, se não como *Geada no Vidro*: embaciar da transparência, sinal fatal da crise do meio de protecção). A *Ira* (e a guerra e o ódio total que ela desencadeia: *Então a nossa ira teve começo -/ Perseguiamo-lo na sua Ravina/ caçamo-lo na sua Toca - Odiávamos A Morte e odiávamos a Vida*) é consequência da *Aflição* (do *Woe*) causada pela vitória da morte, pela experiência de se encontrar por ela ‘desterrados’ (sem ter para aonde ir: *E não havia para*

⁵²⁷“Depois virá o fim, quando tiver entregado o reino a Deus, ao Pai, e quando houver aniquilado todo o império, e toda a potestade e força. Porque convém que reine até que haja posto a todos os inimigos debaixo de seus pés. Ora, o último inimigo que há de ser aniquilado é a morte. /.../ Por que estamos nós também a toda a hora em perigo?” (Paulo, 1Co 15, 24-26, 30)

aonde ir - *And nowhere was to go* -), expulsos dum *Continente* e dum *Mar* que não conseguiram salvar a *linda Flor vulnerável* que lhes tinha sido entregue (*A nossa Flor passiva seguramos ao Mar -/ À montanha- / ao Sol*) na tentativa de encontrar nelas abrigo contra o *Inimigo*. É por ter sido derrotado, por não ter mais lugar na terra, mas unicamente na aflição, que o poeta se acende de *Ira*, pega na sua arma e abandona a estratégia de protecção e amparo (*Secure*) da *desamparada Beleza* terrena (*Afastamo-lo/ Interposemos nós mesmos/ Entre ele e ela* -) para se entregar à raiva destrutiva e autodestrutiva (a revolta prometeica contra o poder imbatível do grande Inimigo – *grande demais* -).⁵²⁸ A inserção de Dickinson na tradição, religiosa e mais amplamente cultural, puritana (mesmo na distanciação de qualquer confissão univocamente afirmativa de fé)⁵²⁹ imuniza-a contra toda a relativização eudemonista da miséria da condição humana: quando a poesia em que *combatemos a Mortalidade* perdeu, descobriu que a sua ambição de salvar o vivente, de resgatar o efémero, de eternizar a beleza do que passa, é ilusão, porque a palavra do poeta não é escudo que abrigue do perecimento (*Afastamo-lo/ Interposemo-nos/ Entre ele e ela/ E todavia facilmente como a Cobra esguia/ Abriu-se à força o caminho*), a *Mortalidade* vence e destrói o espaço (*E não havia para aonde ir* -), o que fica são só *Dor* e *Cólera*, o *Desespero* e o poder cego da revolta, o combate de quem desiste da *Compreensão*, mas do *Facto* faz *Lei*, da *Fraqueza* faz *Força*. Uma vez abandonada como ilusão qualquer esperança de conciliação de Sujeito e Mundo, de unidade harmoniosa entre Eu e Não-Eu, a poesia entrega-se ao Não (*a mais selvagem das palavras*),⁵³⁰ à negação violenta:

*If any sink, assure that this, now standing -
Failed like Themselves - and conscious that it rose -
Grew by the Fact, and not the Understanding
How Weakness passed - or Force - arose -*

⁵²⁸Que a poesia seja o tornar-se palavra da Dor, da Perda, da *Ruína*, na articulação da *destruição* em expressão (e em *mundo*), é tema rilkiano por excelência:

*Der Dichter einzig hat die Welt geeinigt,
die weit in jedem auseinanderfällt.
Das Schöne hat er unerhört bescheinigt,
doch da er selbst noch feiert, was ihn peinigt,*

*hat er unendlich den Ruin gereinigt:
und auch noch das Vernichtende wird Welt.*

*Só o poeta unificou o mundo,
que em cada um se desintegra.
Do belo deu não ouvido testemunho,
mas pois que ele também celebra aquilo que o
tormenta.*

*purificou ele infinitamente a ruína:
e assim até aquilo que destrói se torna mundo.*

Rainer M. Rilke, “Baudelaire” (m.tr.)

⁵²⁹Exemplar a reconstrução desta ligação em HOWE 1985.

⁵³⁰“Dont you know you are happiest while I withhold and not confer - dont you know that “No” is the wildest word we consign to Language?” (*Carta 562*, para Otis P. Lord. Cerca de 1878)

*Tell that the Worst, is easy in a Moment -
Dread, but the Whizzing, before the Ball -
When the Ball enters, enters Silence -
Dying - annuls the power to kill -*

F616 (1863)/J358 (1862)

A *Força* de quem morreu é de não mais poder ser morto (*Morrer – anula o poder de matar -*). A *Força* da palavra que não salvou a *Beleza desamparada* que o poeta entregara à sua protecção é de continuar a perseguir a morte depois da morte, de voltar a *levantar-se* (numa capacidade inexplicável: que *Nasceu dos factos, e não da Compreensão*), depois de ter *falhado* e *afundado*, para voltar a dar a batalha que perdeu, a retomar a caça que não deu resultado (por isso o poeta está sempre de novo em guerra, depois de cada derrota). Há uma *Lei* geral (dada pela *Natureza*: é um “matter of Fact”) desta *Força* (a lei à qual obedece o poeta, o *Imortal* que *morre*),⁵³¹ que pode ser reconhecida – embora não “compreendida” - nas suas manifestações particulares, e é precisamente esta *Lei* que F764/J754 descreve, reconstruindo a dinâmica da *Força* do texto, do poema, enquanto produto da interacção entre palavra e autor (*Arma* e *Atirador*), como derivada temporal da *Potência* (*Power*) da *Palavra*. Não crónica, mas protocolo, nesta terceira vertente em que se articula, F764/J754 pode ser lido como uma *ars poetica*, mais precisamente como um *De Bello*⁵³² *poetico*, que não conta uma história, mas rastreia um processo, analisando o papel da *Palavra-Arma* e do *Poeta-Atirador* na produção da *Força*-texto poético.⁵³³

⁵³¹ “All power is of one kind, a sharing of the nature of the world. The mind that is parallel with the laws of nature will be in the current of events, and strong with their strength. One man is made of the same stuff of which events are made; is in sympathy with the course of things; can predict it. Whatever befalls, befalls him first; so that he is equal to whatever shall happen.” (EMERSON, “Power”, *Ib.*)

⁵³² Esta guerra do poeta combatida, inutilmente, incansavelmente, com a arma da união reprodutiva (na sequência dos Sonetos I-XVII) e da escrita (como instauração de um ‘não-tempo’ mais poderoso do que o tempo) é um dos grandes temas dos Sonetos de Shakespeare. Dickinson, sua leitora apaixonada, certamente tem presente este modelo na construção da própria identidade textual. Entre desespero face à inevitável derrota (a mortalidade do artista e do amado, a força irresistível da transitoriedade: XII, XVI, XVII, XXX, XXXII, XXXIII, LIV, LXXIII, LXIV, CIV, CXV, CXXVI) e euforia face à espera da vitória (da ‘imortalidade’ da arte, da resistência do discurso amoroso à caducidade: V, XV, XVIII, XIX, LXIII, LIV, LV, LX, LXV, LXXIV, LXXVII, LXXXI, C, CVI, CVII, CVIII, CXVI, CXXIII, CXXIV), um número consistente de Sonetos shakespearianos pode ser lido como uma maravilhosa variação desta guerra do poeta contra o tempo (“And all in war with Time for love of you”, XV).

⁵³³ Nesta visão, programaticamente desnarrativizada, da poesia como exercício do *Power*, como interacção de palavra e autor na produção da *Força* do texto, a questão (eminentemente histórica e genealógica) da identidade sexual da poeta (considerada central em muitas leituras do poema) fica relativizada. A diferença de género essencial, do ponto de vista emersoniano, não é entre homens e mulheres, mas entre quem exerce ou não o *Power*: “In every company, there is not only the active and passive sex, but, in both men and women, a deeper and more important *sex of mind*, namely, the inventive or creative class of both men and women, and the uninventive or accepting class.” (EMERSON, “Power”, *Ib.*)

§ 43 A FORÇA DO POEMA

Quem fala, em F764/J754, é a *Palavra* dentro do poema, a palavra cuja energia se tornou *Força* ao ser *empunhada* pelo *Poeta*, que *ganhou vida ao ser dita* (*My Life had stood – a Loaded Gun* -: a diálise atributiva enfatiza a identificação, tirando-lhe qualquer conotação metafórica: *eu sou a Arma Carregada – eu sou a face de Vesúvio*), porque a vida da palavra não *começa precisamente até ao dia* no qual é *pronunciada*, tirada *do canto* do silêncio (no qual ela jaz como *morta, estacionada, suspensa* à espera de ser *levada*) pelo *Poeta*, que a *identifica* como própria, depois de ter passado em revista *as Candidatas* à sua escolha (e descartado as que não lhe convêm):

*Shall I take thee, the Poet said
To the propounded word?
Be stationed with the Candidates
Till I have finer* tried -* **further /vainer*

The Poet searched Philology *probed
And was* about to ring *just/when
for the suspended Candidate
There came* unsummoned in - *Advanced
That portion of the Vision
The Word applied to fill
Not unto nomination
The Cherubim reveal –*

F1243 (1872)/J1126 (1868)⁵³⁴

Como a vida da arma é disparar, a vida do vulcão é entrar em erupção, a vida da pulsão é a descarga, a vida da palavra é ser dita para *encher uma porção de Visão* (*to fill a portion of Vision*: vazar-se num vazio a preencher): não sujeitos, mas energias paralisadas na *angústia* da *latência*, do bloqueio⁵³⁵, até não entrarem em acção, cujo retrato ‘autobiográfico’ só pode dar-se como descrição do exercício da própria função – descarregar –. Em F764/J754, se a

⁵³⁴ Tradução portuguesa, AMARAL: 256s.

⁵³⁵ *If at length, the smouldering anguish
Will not overcome,
And the palpitating Vineyard
In the dust, be thrown?*

*E se ao fim latente angústia
Não se ultrapassar -
E o Vinhedo palpitante
Lançado ao pó for?*

F165/J175 (1860)

Tradução portuguesa, AMARAL: 138s.

*Arma-Vulcão-Palavra*⁵³⁶ fala na primeira pessoa para *descrever* a própria vida, fã-lo precisamente drenando a narrativa em protocolo (esvaziando a promessa de enredo oferecida pela primeira quadra), em relato de um processo em que só há factos, nenhum acontecimento a especificar em descontinuidade histórica a inevitabilidade iterativa da “mecânica das forças”. *And/ And / And/ And / And / And*: a acumulação anafórica do polissíndeto dissecar a sequência em enumeração, contribui a desarmar (‘unload’) o ‘presente’ do relatório de qualquer flecha diacrónica, para pôr em evidência o seu cariz sincrónico de pertinência espacial. O que o poema dá ao leitor não é, do ponto de vista *visual*, nem uma cena, nem uma sequência de cenas (um conto), mas uma paisagem: a descrição do que acontece ao espaço investido pela energia finalmente desbloqueada, activada como *Força* (como resultado da interacção de dois corpos) desencadeada no seio da natureza. A derivada temporal deste trabalho de descarga, desta energia, não é um valor diacrónico, mas é Potência (o *Power*): o impacto da força (da interacção das duas entidades) no ambiente por ela atingido.

F764/J754 é uma panorâmica sincrónica, não uma crónica; uma lista de repercussões, não uma sucessão de acontecimentos: florestas atravessadas, vales iluminados, montanhas que ecoam, seres vivos abatidos (a suprema manifestação da *Força* em relação aos viventes é o *poder de os matar*), alternância de dia e noite (meras coordenadas, astronómicas e não cronológicas, da alternância de estados de movimento e estase, de actividade diurna e descanso nocturno) aparecem à nossa frente num diorama interminável porque circularmente fechado de acção e reacção, teatro duma convulsão cinética sem destino (*roaming*) que não tem outra razão de ser se não a interacção que liberta a energia como força e como prazer (*solta o seu prazer*),⁵³⁷ e nenhuma outra dimensão temporal se não a imutável actualidade do próprio exercício. Neste quadro, fica clara a natureza não diacrónica (não temos aqui nenhuma *História da minha vida, à la Casanova*) mas puramente explicativa das ocorrências relatadas no prólogo analéptico (a primeira quadra) e no epílogo proléptico (a sexta e última quadra), entre as quais se encaixam as quatro quadras centrais (formuladas no presente intemporal da recursividade não sucessória): a entrada em acção da energia da palavra como força do texto (graças ao envolvimento numa interacção) e as condições (a evitar) de possível paragem desta dinâmica na dissolução da interacção. A misteriosa última quadra não articula

⁵³⁶ Tão ardente que queima quem pega nela: “Dear friend - I had hoped to see you, but have no grace to talk, and my own Words so chill and burn me, that the temperature of other Minds is too new an Awe –” (*Carta 798*, para Joseph K. Chickering. Começo de 1883)

⁵³⁷ “This aboriginal might gives a surprising pleasure when it appears under conditions of supreme refinement, as in the proficients in high art.” (EMERSON, “Power”, *Ib.*)

uma previsão ou uma premonição narrativa (sustentada na lei de enredo privada de alternativas na qual é fechada toda a vida, como o poema é fechado na sua primeira e última palavra: *A minha vida/morrer*), mas precisamente a enunciação da condição que permite escapar a esta inevitabilidade narrativa, a condição que permite ‘apresentar’ a própria vida não como uma história, mas como a manifestação de uma potência (a explicação de uma força gerada por uma interacção que pode não ter fim).

*Though I than He - may longer live
He longer must - than I -
For I have but the power to kill,
Without - the power to die –*

A arquitectura desta quadra, extremamente complexa do ponto de vista retórico, é uma verdadeira girândola de tropos: uma dupla anástrofe (a inversão ‘agramatical’ da ordem sintáctica no primeiro e no segundo verso, que num enunciado ‘comum’ soariam: *Though I may longer live than He - / He must [live] longer than I -*) constrói um quiasmo (*I than He - may longer live/ He longer must - than I*) que se desdobra dilogicamente (*longer...longer; I than...than I*) e se rebobina braquilogicamente (elidindo a crucial palavra *live*) em volta de uma antítese (*may... must*; intensificada por uma antítese sucessiva e sinistramente conclusiva: *power to kill... power to die*). Esta densidade retórica não é artifício gratuito, mero jogo formal, mas explicação do esforço semântico de definir a descoberta da lei que pode subtrair a vida da arma e do atirador ao seu inevitável epílogo narrativo (*morrer*), para se manter na vitalidade da interacção (na vida inesgotável do texto). Afinal, a palavra *não tem poder de morrer*, mas *pode eventualmente (may)* voltar à sua condição de não vida (de *palavra não dita*, de *Arma Carregada* abandonada em *Cantos*, de energia não activada em força expressiva), enquanto o *Amo* (o poeta) *pode (may)*, não deve necessariamente, viver menos do que ela, mas *deve necessariamente (must)* viver para manter activada a sua eficácia de *Arma*, a sua vitalidade de *Força* textual. A mortalidade da poeta é narrativamente inevitável do ponto de vista biográfico, mas para ela enquanto autor (a entidade que na interacção com a energia da *Palavra* a activou como *Potência* e criou a *Força* do texto) a mortalidade é só uma eventualidade (de insucesso, fatal também para a palavra, que desaparece então com o texto), não uma necessidade: o autor *pode* viver tanto quanto a palavra, se o poema permanecer vital como força na sua luta contra a mortalidade (nas suas *Guerras nos Livros*).

Se a força (a actuação da energia da palavra poética como potência de expressão) se dá só como interacção, o desvanecer-se de uma das duas entidades envolvidas implica a paragem: de nada serve à palavra ser carregada de energia, se não é pronunciada num texto

(se não é falada por um autor literariamente vivo, além da morte factual do poeta). Na mecânica dickinsoniana (de nítido cariz newtoniano), o autor continua a viver, se fica vivo o texto que criou (a *Força* que ele activou descarregando a energia da palavra). Sempre de novo, inutilmente, o poeta se interporá entre a *Flor passiva* da existência humana e a morte, sempre de novo a *Beleza desamparada se dobrará*, não salva pela palavra que a queria proteger. Sempre de novo a potência da poesia voltará a levantar-se desta derrota, na luta mortal do texto imortal: palavra que esteve debaixo do *Olho Amarelo* da morte e voltou, fazendo-se *Olho Amarelo* para a sempre de novo desafiar, vítima que a revolta torna herói, presa perseguida que a *Ira* e a *Aflição* tornaram *Arma* na mão do caçador.⁵³⁸

*Did you ever stand in a Cavern's Mouth -
Widths out of the Sun -
And look - and shudder, and block your breath -
And deem to be alone*

*In such a place, what horror,
How Goblin it would be -
And fly, as 'twere pursuing you?
Then Loneliness - looks so -*

*Did you ever look in a Cannon's face -
Between whose Yellow eye -
And your's - the Judgment intervened -
The Question of "To die" -*

*Extemporizing in your ear
As cool* as Satyr's Drums - *As distinct
If you remember, and were saved -
It's liker so - it seems -*

F619 (1863)/J590 (1862)

A condição temporal da poesia é o ‘depois’ absoluto de quem já morreu (e desse modo fora salvo, *were saved*, ao tornar-se para sempre invulnerável ao poder de matar do grande *Inimigo*), o ‘depois’ no qual nada acontece (o tempo nada lhe acrescenta, nada lhe tira), o ‘depois’ de já não se fazer parte deste *Mundo*, na inimizade insanável de quem foi expulso para sempre. *Espírito maligno* (*Goblin*) que não pertence nem à terra nem ao céu, nem à imanência nem à transcendência, o *Genius of Poetry* (o *Espírito da Vingança* nietzschiano)

⁵³⁸Numa de-subjectivização (despersonalização) do *Power* na qual, paradoxalmente, a sua substância “moral” ganha relevo e visibilidade, como argumenta Emerson: a Palavra-*Arma* é “mais moral” do que a consciência precisamente por ser “máquina”. “A man hardly knows how much he is a machine, until he begins to make telegraph, loom, press, and locomotive, in his own image. But in these, he is forced to leave out his follies and hindrances, so that when we go to the mill, the machine is more moral than we.” (EMERSON, “Power”, *Ib.*)

mata o que é vivo à sua volta, para que deixe de morrer. *Força* imparável na permanência do texto (da palavra e do autor) que toca o seu *frio tambor de Sátiro*, não edifica e revela, mas assusta, destrói e afugenta.⁵³⁹

⁵³⁹“Die Verzauberung ist die Voraussetzung aller dramatischen Kunst. In dieser Verzauberung sieht sich der dionysische Schwärmer als Satyr *und als Satyr wiederum schaut er den Gott*, d.h. er sieht in seiner Verwandlung eine neue Vision außer sich, als apollinische Vollendung seines Zustandes /.../. Der Chor der griechischen Tragödie, das Symbol der gesamten dionysisch erregten Masse, findet andieser unserer Auffassung seine volle Erklärung. /.../ [W]arum er doch nur aus niedrigen dienenden Wesen, ja zuerst nur aus bocksartigen Satyrn zusammengesetzt worden sei, während uns die Orchestra vor der Szene immer ein Rätsel blieb, sind wir jetzt zu der Einsicht gekommen, daß die Szene samt der Aktion im Grunde und ursprünglich nur als Vision gedacht wurde, daß die einzige «Realität» eben der Chor ist, der die Vision aus sich erzeugt und von ihr mit der ganzen Symbolik des Tanzes, des Tones und des Wortes redet. Dieser Chor schaut in seiner Vision seinen Herrn und Meister Dionysus und ist darum ewig der dienende Chor: er sieht, wie dieser, der Gott, leidet und sich verherrlicht, und handelt deshalb selbst nicht. Bei dieser, dem Gotte gegenüber durchaus dienenden Stellung ist er doch der höchste, nämlich dionysische Ausdruck der Natur und redet darum, wie diese, in der Begeisterung Orakel- und Weisheitssprüche: als der mitleidende ist er zugleich der weise, aus dem Herzen der Welt die Wahrheit verkündende. So entsteht denn jene phantastische und so anstößig scheinende Figur des weisen und begeisterten Satyrs, der zugleich « der tumbe » Mensch im Gegensatz zum Gotte ist: Abbild der Natur und ihrer stärksten Triebe, ja Symbol derselben und zugleich Verkünder ihrer Weisheit und Kunst: Musiker, Dichter, Tänzer, Geisterseher in einer Person.” (NIETZSCHE, G.T.: 8, 60-39)

XI. CAPÍTULO

REDES DE FIGURAS: TAPEÇARIAS

Há coisas das mais antigas que se mantêm surpresa de cada dia

Poesia é coisa que cada um de nós pensa reconhecer, quando lhe vem ao encontro em página escrita ou numa voz. Mas não nos perguntem o que é poesia, porque a confiança deste saber dissolve-se no caminho até à resposta. Por paradoxal que seja, esta singular falha epistemológica reforça mais do que enfraquece a nossa entrega à poesia, porque confirma a suspeita algo perturbadora de que tudo aquilo que define a nossa vida não tem definição. Do amor, de Deus, do mal, do tempo, da poesia... só podemos dizer com Agostinho: sei muito bem o que é, até alguém me perguntar.

Decerto podemos exemplificar sem medo de nos enganar, apontar deicticamente manifestações, espécimes, efeitos, mas quando se trata de desenvolver este reconhecimento pontual e exemplificativo em explicação e definição, quando se trata de traduzir ‘factos’ e textos em ideias e conceitos, ficamos sempre aquém daquilo que assumidamente sabemos.

§ 44 A SURPRESA QUOTIDIANA DO ANTIGO ENIGMA

Afinal, o saber de muito daquilo sem o qual não passamos (que é outra maneira de dizer que é aquilo que somos) apresenta-se como um não saber, e isto contribui, *de certeza*, para redescobrir a duplicidade própria da palavra e do ser sujeito. *Subjectum*: aquele que é fundamento de si mesmo - autonomia e intencionalidade espontânea, virtualidade, potência - e, complementarmente, aquele que é submisso a algo mais poderoso do que si mesmo, aquele que não detém todo o poder. O sujeito é actividade e passividade ao mesmo tempo; age e é agido. Sabe muito de tudo, mas não sabe tudo aquilo que seria essencial saber, nem mesmo sobre si. Há um limite - epistemológico e ontológico - inerente à sua constituição, que o afecta e, ao mesmo tempo, o abre a transcender-se àquilo que lhe falta - em actualidade, em saber -, porque, como nos relembra Dickinson numa carta não enviada a T.W. Higginson, de Outubro de 1870:

*The Riddle we can guess
We speedily despise -
Not anything is stale so long
As Yesterday's surprise –*

*The Risks of Immortality are perhaps it's charm - A secure
Delight suffers in enchantment* -⁵⁴⁰

A potência do enigma reside na sua insolubilidade; há coisas das *mais antigas que se mantêm surpresa de cada dia*, é na sempre renovada experiência da nossa simétrica impotência que ressentimos mais profundamente o facto de o enigma nos acompanhar desde sempre: “maturity only enhances mystery, never decreases it”.⁵⁴¹ *Sentida como mais antiga ao Meio-Dia (Antiquiest felt at Noon)*, porque ‘newest’. Na hora em que, chegando ao seu ápice instantâneo, o quotidiano se define, a antiguidade do enigma (a *Diferença Druídica* que nos ultrapassa e constitui) surpreende-nos por ser tão nova no seu não ser resolvida, por nos apanhar impreparados, incompetentes, novatos. Não (sabemos - isto sim, muito bem), não há profissionais do tempo, do amor, de Deus, da poesia. De quem se apresente como tal, sabemos imediatamente ser um embuste, a sua pretensão ultrajando-nos como uma profanação:

*A quality of loss
Affecting our Content*

⁵⁴⁰Carta 353, Outubro 1870. Sobre o ‘not guessed riddle’ que é a complexa transmissão manuscrita e impressa deste texto, cf. FRANKLIN 1998: 1022ss. e o reenvio às fontes no *Emily Dickinson Archive*:

http://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/239047

http://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/239538

http://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/240627 (“Image not available”)

Agudamente problemática resulta, neste caso, a distinção (evidenciada na minha transcrição pelo contraste gráfico entre itálico e romano) do ‘poema’ (extrapolado e catalogado numericamente por Johnson e Franklin no corpus da produção literária Dickinson como F1180/J1222) do resto do texto. A legitimidade da excisão pela tesoura dos géneros de uma ‘obra poética’ da ‘prosa pessoal’, contestada por uma parte significativa da crítica mais recente de Dickinson, resulta singularmente invalidada e confirmada ao mesmo tempo na sobreposição contraditória das modalidades de transmissão textual: por um lado, temos a carta a Higginson, não enviada, sem descontinuidade manuscritural entre os ‘quatro versos’ e as outras ‘linhas’; por outro lado, temos uma transcrição manuscrita separada dos quatro versos como texto autónomo. E, além disso, temos a transcrição-inscrição do texto impresso num hológrafo perdido (uma carta a, ou de, Samuel Bowles?), sem informação (só hipóteses eruditas) sobre a história do seu vir à impressão.

Paradoxalmente, é como se o *riddle* da transmissão deste *riddle* se produzisse como confirmação meta-textual do seu conteúdo textual, exemplificando a resposta irónica de Dickinson ao *riddle* da disputa sobre a ‘publicabilidade’ dos seus manuscritos como ‘obras’ poéticas, como textos impressos. Apesar dos excelentes argumentos respectivamente apresentados, nenhum dos contraentes pode reivindicar ter ‘razão’: assumir a validade objectiva do próprio ponto de vista ignora a complexidade enigmática (insolúvel) da questão.

Os Riscos da Imortalidade são talvez o seu fascínio – Uma Delícia/ certa perde em encanto - assim comenta Dickinson, prospectivamente, a aflição dos seus editores ao estabelecer o legítimo ‘objecto’ da própria leitura. A decisão última da leitura é o *risco* corrido pelo leitor ao aventurar-se em territórios de todo não *seguros*. O OVNI referenciado como F1180/J1222 (1870) chega até nós num hológrafo de carta-poema, no qual prosa e poesia, interlocução pessoal e escrita literária, são ‘indistinguíveis’, num hológrafo de transcrição dos versos como unidade autónoma e num impresso amputado de qualquer hológrafo, como de qualquer indicação da fonte editorial (por isso não situável, nem do ponto de vista público, nem do ponto de vista privado). No desmentido mútuo entre as modalidades da sua transmissão em relação à natureza do texto, a única indicação autoral unívoca que nos é dada é a da não identificabilidade do objecto (que encontra precisamente nesta ‘definitiva’ *insegurança* a própria *imortalidade*, a *vitalidade* dum poder duradouro de *encanto*).

⁵⁴¹Carta 769, para Mabel Loomis Todd. Fim de Setembro de 1882.

*As Trade had suddenly encroached
Opon a Sacrament -*

O problema, então, é o que nos fica por fazer: se o enigma não se esclarece, se, em relação ao sacramento, não há outra possibilidade senão ministrá-lo ou recebê-lo, que faremos de *coisas* (coisas que estão aí, fora de nós? ou que estão aqui dentro, parte de nós?) como o tempo e a poesia, tão grandes que não cabem nas nossas palavras? Inútil, talvez até penoso, interrogá-las?⁵⁴² Como é sabido, a proximidade ao sublime (o *informe* que não cabe na predicação) roça constantemente o ridículo. A pureza de quem não negocia com o sacramento, com o antiquíssimo enigma, não é garantia da sua salvaguarda: a devoção do beato colapsa rapidamente em insipiência e inépcia.

Como face das ‘boas intenções, o *kitsch* simplesmente reverte a má face da moeda do comércio com aquilo que se obstina a permanecer mistério, e, para não cair na armadilha destes dois opostos e complementares pecados de mau gosto, o asceta escolhe o silêncio (como o Wittgenstein intelectual e moralmente impérvio do *Tractatus logico-philosophicus*, condenado pelo próprio icônico radicalismo a ver o seu místico silêncio inflacionado a lema), enquanto o snobe (sendo o snobismo a tradução de atitudes éticas e intelectuais em vocabulário estético) põe de lado a antiguidade, e a surpresa que lhe é intrínseca, para se resignar à falta de novidade do quotidiano (a temperatura espiritual do snobe é por definição meteorológica, acertada pelo indicador dos - sempre últimos - minutos e do seu insanável tédio de repetição): o meio-dia é a hora do almoço, e é unicamente da determinação desta pertinência tão quotidiana, e de todo não enigmática, que é proveito ocupar-se.

⁵⁴²Esta é nitidamente a posição formulada por um autor programaticamente ‘anti-metafísico’ como Philip Larkin, no seu poema “Days”. A única resposta ‘sensata’ que podemos dar ao interrogativo sobre a natureza e o ‘sentido’, a função, do tempo é vive-lo, do momento que a única experiência cognitivamente relevante para *resolver esta questão* é morrer, vindo a verificar se há alternativa à condição temporal da vida. Padres e médicos (religião e ciência) podem bem acudir em nosso socorro perante esta desagradável solução: eles (elas) chegam sempre tarde demais para as perguntas como para as respostas:

*What are days for?
Days are where we live.
They come, they wake us
Time and time over.
They are to be happy in:
Where can we live but days?*

*Ah, solving that question
Brings the priest and the doctor
In their long coats
Running over the fields.*

Contudo, comer nem sempre sacia, e é próprio do enigma não nos deixar em paz: o desejo de surpresa é parte essencial do nosso estar vivo. Embora nos esforcemos por nos concentrarmos unicamente nele, o almoço é, por vezes, perturbado pelo sentido da antiguidade da hora, o sentido da *Diferença Druídica* que se produz no seu retorno a cada dia. Se, da poesia, a maior parte da humanidade consegue prescindir sem aparentes danos colaterais (a ela mantêm-se unicamente fiéis a pedagogia escolar e uma minoritária coorte saturnina de *pássaros de pena mate*⁵⁴³), do enigma do tempo ninguém pode libertar-se, porque nele, e dele, vivemos como a aranha na própria teia, e é impossível ignorar a rede tecida a partir das nossas entranhas, mas a nos exterior, que nos sustenta, nos dá vida e, a qualquer instante, a morte e - quem sabe? quem nos dera! - algo mais, algo que não podemos deixar de interrogar, porque o seu pensá-lo *oprime, como o Peso/de Melodias de Catedral*.

O gesto de estético cinismo do snobe, que não acredita em surpresas e não está interessado em antiguidades, não elimina as questões éticas e intelectuais que ele pretende estilizar noutra linguagem. Qualquer snobe que se mantenha fiel à sua fé na possibilidade de generalização estética do objecto do juízo sabe muito bem que o tédio não apaga o desespero, que celebrar a fealdade é o disfarce irónico da angústia gerada pela nostalgia da beleza (como manifestação da surpresa que o enigma continua a gerar).

Entre o negócio da falsa competência e o fanatismo da submissão irracional ao mistério deve haver outra possibilidade de lidar com a sombra antiga sob que vivemos, de articular racionalmente o sempre surpreendente inconhecível que somos. Não haverá maneira de falar do tempo e da poesia (e até dos dois conjuntamente) sem cair no ridículo do mau gosto ou no profissionalismo filisteu? E se falar conjuntamente deles nos ajudasse a encontrar uma forma de articular a nossa consciência de não ter resposta para o enigma, como formulação de uma compreensão adequada da pergunta que este constitui?

Em relação ao mistério do antigo, sempre surpreendentemente novo, indefinível, o erro de pensar ter respostas vai a par do erro de renunciar a dar respostas, por submissão supersticiosa ao mistério, que se torna, dogmaticamente, o inquestionável, ou por descartá-lo como insensato. Alternativa a ambas estas atitudes é a incansável procura de resposta, como única forma de aprender e compreender a pergunta, de a deixar desenvolver a sua potência e o seu papel constitutivo naquilo que somos.

⁵⁴³*Why pick at a dull pavan few care to/ Follow, except a few birds of dusty feather,/ Not vivid performances of the past.* (John Ashbery, “Syringa”)

§ 45 A POESIA, INTERROGAÇÃO QUE PÕE EM FORMA

A nossa incapacidade última de definir um exercício humano e plenamente ‘normal’ como a poesia nasce então, talvez, do facto de ela ser uma forma de nos aproximar ao enigma que somos, procurando compreendê-lo como tal, como enigma: tentando ‘expô-lo’, torná-lo ‘reconhecível’, ao formulá-lo como nossa intrínseca articulação. Falando dele não como possibilidade de fazer luz sobre ele, de nos dizer o que é, de *informar*-nos a seu respeito, mas de ‘pôr em forma’ (*inform*) o *informe* (*inform*) da sombra que nos ronda, articulando nela *Arcos de Brancura* (círculos brancos, obscuras condensações de luz em linhas contínuas - por sua vez impenetráveis - que marcam diferenças, *Boundaries*).

*A Spider sewed at Night
Without a Light
Upon an Arc of White -*

*If Ruff it was of Dame
Or Shroud of Gnome
Himself himself inform -*

*Of Immortality
His strategy
Was physiognomy -*

F1163/J1138 (1869)⁵⁴⁴

Se do tempo não podemos sair, por nele estarmos envolvidos como a aranha na teia, não podemos *informar* o que ele seja (o tempo não pode ser objectivado cognitivamente numa representação, como realçado sempre de novo por Heidegger, em pleno acordo com Kant, para quem o tempo é o *invisível*). Só podemos interrogar-nos a seu respeito, *dando forma* (*in-form*) ao nosso relacionamento com ele como parte de nós, de nós como parte dele: do que seja aquilo que ela faz, ela *Informa-se a si mesma* (*Himself himself inform*). A aranha é a única resposta a si mesma, na tecelagem do *Arco de Brancura* que é a sua exploração da pergunta: arco, roda no qual o ponto de partida coincide com o ponto de chegada, mas como percurso no meio da coincidência, que faz toda a diferença (*as suas Fronteiras: his Boundaries*). A aranha que *Se informa a si mesma* no círculo branco da própria procura é a aranha que noutro poema *fia* (e *des-fia: unwinds*) para *Si dançando levemente: o pôr em forma* da interrogação (o *informar-se* que é pôr-se a pergunta) é da mesma natureza da dança, que não nos dá qualquer informação sobre nós ou o mundo, mas é *formação* do nosso relacionamento com

⁵⁴⁴Tradução portuguesa, AMARAL: 22s.

ele, ao *exibir-nos* como sua parte, ao inscrever-nos numa arquitectura que conjuga em unidade formal a utopia da convergência do ritmo temporal com o movimento, a deslocação espacial. Na dança, no movimento que *desenha* (*draws*), *tece* (*sews*) a passagem como rede de figuras (*tapeçaria: tapestry*) graças ao *esquema* (*outline, blueprint*: cf. *infra* “Tapestry” de J.Ashbery) da coreo-grafia, a passagem é ‘resgatada’ (tipologicamente) em ‘parousia’, presença de corpo, o Éden é e-vocado por um breve momento (*Em metade do tempo/Uma Hora: half the Period/an Hour*), a presença (a possibilidade da resposta) torna-se “translucence”, brilho de *Pérola*, leve (*soft*), *aéreo* (*unsubstantial*) *balanço* (*Dangle*) de *Fio* estendido *De nada a nada* (*From nought to nought*).⁵⁴⁵

The Spider holds a Silver Ball

In unperceived Hands -

*And dancing softly to Himself**

**His Yarn* of Pearl - unwinds* -*

-

**as He knits*

**Coil *expends / *Pursues his pearly strands*

He plies from nought to nought -

In unsubstantial Trade -

Supplants our Tapestries with His -

In half the period -

An Hour to rear supreme

His Continents of Light -*

Then dangle from the Housewife's Broom -*

His Boundaries - forgot -*

**Theories*

**perish by*

**sophistries*

F513 (1863)/J605 (1862)⁵⁴⁶

⁵⁴⁵O poeta é *aranha* também em Pessoa, num poema que tece uma rede de figuras muito próxima à da Dickinson, mesmo se no texto de Pessoa o mistério do ser presa no destino por nós mesmos produzido (na clivagem entre inconsciência da vida e sua apropriação reflexiva) é encarado numa perspectiva mais existencial do que poetológica:

A aranha do meu destino

Faz teias de eu não pensar.

Não soube o que era em menino,

Sou adulto sem o achar.

É que a teia, de espalhada

Apanhou-me o querer ir...

Sou uma vida baloiçada

Na consciência de existir

A aranha da minha sorte

Faz teia de muro a muro...

Sou presa do meu suporte.

⁵⁴⁶Tradução portuguesa, AMARAL: 336s.

À noite, sem qualquer luz, o poeta⁵⁴⁷ dança leve sobre o Fio de Pérola⁵⁴⁸ que é todo o poema (sequência contínua, e contudo diferenciada, de versos, de figuras *transluzentes*, em que o sentido é *posto em forma*, articulado em *esplendor formal*, sem ser predicado). A sua *estratégia* consiste em trabalhar às cegas, sem público, sem outros recursos a não ser a *Bola de Prata* da interioridade, de uma forma que não se deixa partilhar em *informação*, forma *informe* no seu não ser reconhecida como isto ou aquilo, que não promete nem permite resposta à pergunta do que é (*se... ou*), mas resulta do acto de *tecer* (em teia, em texto)⁵⁴⁹ o próprio ser (espácio-temporal) como pergunta sem fim (*immortal*), como enigma: *branca circunferência* (*Arc of White*) que cresce na noite (no escuro do não saber) e *delineia* (*draws*) como *fisiognomonía da Imortalidade* a diferença inscrita na incompreensão de nós mesmos e na exigência de a ultrapassar. Ao produzir o enigma como forma, como aparência (*esplendor formal*), ao articular, em aprendizagem e estratégia de compreensão do que aparece (*fisiognomonía*), a pergunta sem resposta que somos, produzimo-nos como o outro de nós mesmos (como *imortalidade* da nossa mortalidade), passagem que se manifesta como para sempre, limite que se ultrapassa como abertura ao outro de si, como transcender-se no

⁵⁴⁷ A aranha como figura antropomórfica e não simplesmente metafórica (no sentido demariano, cf. “Anthropomorphism and Trope in the Lyric”, in DE MAN 1984: 239-262) do poeta é um *topos* recorrente em Dickinson, como realçado em GILBERT/GUBAR: 632ss., num comentário que se concentra prevalentemente nas implicações da auto-representação autoral, lendo a série dos poemas aracnídeos não tanto como uma *ars poetica* quanto como uma galeria de *portraits of the artist as a splitted woman* (que tece, para reunificar na privacidade da sua autocompreensão de artista, os seus “quarrelsomey fragmented public selves”, *Ib.*: 639). A dimensão confessional da artista-Cinderela *negligenciada*, escondida e incompreendida, que deve lutar, árdua e astutamente, num ambiente hostil à sua arte, resulta predominante no amargamente, ironicamente coloquial F1373 (1875)/J1275 (1873):

The Spider as an Artist
Has never been employed -
Though his surpassing Merit
Is freely certified

By every Broom and Bridget
Throughout a Christian Land -
Neglected Son of Genius
I take thee by the Hand -

É interessante realçar que, a trinta anos de distância e apesar de todas as diferenças de método e de programa crítico entre estas autoras (marcadas por uma confrontação ao “white heat” na NYRB dos anos Noventa, cf. VENDLER 1990), a discussão conjunta de F1163/J1138 (1869) e F1373 (1875)/J1275 (1873) em VENDLER 2010: 418ss. é singularmente convergente com a interpretação de GILBERT/GUBAR.

⁵⁴⁸ O verbete do WEBSTER para *Yarn* confirma o sentido figural do trabalho da aranha-poeta: “Spun thread; hard, fibrous, silky protein that a spider produces to make a web; [fig.] tale; story; sophistry; intricate narration.” *Yarn* é literalmente o fio da aranha e, figurativamente, o novelo narrativo (como traduzido por AMARAL: contudo, para o distinguir da *Ball* do primeiro verso, parece-me mais adequado manter em português o sentido literal, confirmado pela variante *strands*, mais fraca por não ter a conotação dada pelo sentido figurado de *Yarn*).

⁵⁴⁹ Sobre as finezas lexicais e prosódicas deste texto, cf. o comentário de VENDLER 2010: 418ss.

perspectivismo da perpetuidade *disseminada* na sucessão das épocas. As *circunferências* brancas da poesia permanecem, imortais, na refração da sua transmissão histórica como *Sóis* multiplicados pelas lentes da passagem das *Eras*:

*The Poets light but Lamps -
Themselves - go out -
The Wicks they stimulate -
If vital Light*

*Inhere as do the Suns -
Each Age a Lens
Disseminating their
Circumference -*

Tecendo, no breu da noite, *sem Luz*, o poeta pode produzir uma *Luz* tão *vital* que *permanece* (*inhere*) e até resulta potenciada na viragem, reprodutiva e destrutiva (os autores *extinguem-se*, *vão-se embora*, só ficam os textos), da *periodização* temporal, histórica. Se a sua *estratégia de fisiognomonia da Imortalidade* tiver êxito, tornam-se *Lâmpadas* de farol as *circunferências*, os *Arcos de Brancura* tirados pela *Aranha como um Artista* (*Spider as an Artist*) do seio de si própria, tecidos na noite interior. Trata-se de *tecidos*, *textos*, de indecível destino e utilidade: *Gola de Dama/ Ou Sudário de Gnomo*, ornamento da vida humana ou viático fúnebre, para a um mundo meta-humano, sub-real, de pura fantasia? A ambiguidade *gnômica* da *fisiognomonia* poética entre imaginação e conhecimento é exibida subtilmente no jogo de palavras que tece o texto de F1163/J1138.

§ 46 TEORIAS DE LUZ QUE EXPÕEM A SOMBRA

Seria, contudo, uma ilusão celebrar como extinção da sombra este triunfo de noites riscadas por *Teorias de luz*: o farol não trabalha de dia, e a potência do seu raio acompanha-se da intermitência de luz descontínua, interposição da roda que traduz a lei do movimento em ritmo temporal, que só *interrompe* o escuro, não o apaga, tal como o quieto *Vulcão que tremeluzia na noite* de F517/J601 e o *Relâmpago* de F1140/J1173, que *revelava à Ignorância o Aparato da Escuridão*. O êxito da estratégia gnômica da poesia não é encontrar a resposta que procura, mas deixar *resplandecer formalmente* a pergunta, como um *Solene - Tórrido - Símbolo -*, uma *Teoria de luz*, num *deflagrar de percepção súbita*. O *Enigma* é *Risco* permanente, a *Imortalidade* é *insegura*, porque só reverte em *Tapeçaria* poética, no *Comércio inconsistente* que é vaivém para dispor *Raias* contra o *Nada* (as *fronteiras* são, no fundo,

sofismas),⁵⁵⁰ o esquecimento e a morte nos quais o enigma se pronuncia: *Uma Hora para elevar suprema/ Os seus Continentes* (*Teorias) de Luz -/ E baloiçar* (perecer) depois da Vassoura da Dona de Casa - As suas Fronteiras* (*Os seus sofismas) – esquecidas -*.

Procurar resposta ao enigma é *Comércio insubstancial*, corrida *De nada a nada*, cuja elevação suprema de uma Hora colapsa fatalmente sob o golpe de *Vassoura da Dona de Casa*, da Parca doméstica da lei do quotidiano, tão banal quanto inexorável.⁵⁵¹ Contudo, noite após noite, *De nada a nada*, de dança a inerte baloiço, o poeta desenrola o seu *Fio de Pérola* sobre o abismo do vazio que o cerca, dançando como um equilibrista que não pretende eliminar o *Risco*, mas pelo contrário o intensifica e torna palpável. *Elevar Teorias de luz* (*Fronteiras* que desenham novos territórios, *Continentes* que por breves períodos suplantam os nossos) é malabarismo de ilusionista (todo o bom truque é executado por *Mãos despercebidas*),⁵⁵² capaz de transformar a *Bola de Prata* em *Fio de Pérola*, de dançar sobre um fio, de deixar resplandecer *Continentes* incógnitos na *noite do nada*. O seu *Trabalho inconsistente* não deixa marca na realidade, a que a Parca do mundo terreno presidia com a arma do subitâneo *esquecimento*. A arte ‘não transforma’ o mundo e ‘não informa’ sobre ele, só põe em forma, informa sobre (*inform*) as perguntas que nele somos, põe-nas em redes de figuras (*Tapeçarias*) tão efémeras e *inconsistentes* como *inerentes* na sua disseminação histórica.

Como escreve John Ashbery em “Tapestry”, maravilhosa tradução lírica do poema de Dickinson (exemplificação textual da situação artístico-hermenêutica de uma *visão* – [ler] – *imersa em que é visto*– [lido]/Num deflagrar de percepção súbita do seu esplendor formal):

⁵⁵⁰ *Erros, enganos, ilusões, exactamente como aqueles velhos - velhos sofismas de Junho* que em F122 (1859)/J130 (1859), como todas as promessas que não duram porque *não podem* durar, que não são mantidas porque *não podem* ser mantidas, tornam-se sinédoque da vida humana, *emblema* da sua não fiabilidade: *enganador* (*deceiving*) porque *decíduo* (e contudo imprescindível como um sacramento, cujas aparências simbólicas queremos partilhar: *Permite a uma criança de se unir/ Em partilhar os teus emblemas sagrados -*):

*These are the days when skies resume
The old - old sophistries of June -
A blue and gold mistake.*

*Oh fraud that cannot cheat the Bee.
Almost thy plausibility
Induces my belief,*

/.../

⁵⁵¹ Lei que, na plena imparcialidade da sua universalidade, deixa a teia destemida e inviolada quando a morte acerta a dona de casa: *Fearless - the cobweb swings from the ceiling -/ Indolent Housewife - in Daisies - lain!* (F238 [1861]/J187 [1860]).

⁵⁵² Para um explícito desenvolvimento textual desta ‘figura’ poetológica de Dickinson, cf., *infra*, Capítulo XI.

*It is difficult to separate the tapestry
from the room or loom which takes precedence over it.
For it must always be frontal yet to one side.*

*It insists on this picture of "history"
in the making, because there is no way out of the punishment
it proposes: sight blinded by sunlight.
The seeing taken in with what is seen
in an explosion of sudden awareness of its formal splendor.*

*The eyesight, seen as inner,
registers over the impact of itself
receiving phenomena, and in so doing
draws an outline, or a blueprint,
of what was just there: dead on the line.*

*If it has the form of a blanket, that is because
we are eager, all the same, to be wound in it:
This must be the good of not experiencing it.*

*But in some other life, which the blanket depicts anyway,
the citizens hold sweet commerce with one another
and pinch the fruit unpestered, as they will,
and words go crying after themselves, leaving the dream
upended in a puddle somewhere
as though "dead" were just another adjective.*⁵⁵³

É difícil separar a tapeçaria do quarto (do lugar) ou do tear no qual se coloca, pelo qual é produzida.⁵⁵⁴ É difícil separar o texto do seu contexto (e dos seus co-textos) como do seu autor. É difícil separar a arte da vida, porque conseguir a ilusão de *eleva*r uma (*esta*) *representação de «história» à substituição (supplant)* da ‘story’ (a inerência de alguém numa situação e numa tradição), é arte do artista-aranha malabarista, na sua capacidade de capturar e exibir a experiência como enigma, como indiscernibilidade do interior e do exterior no encontro pontual de um acontecimento ingovernável, que as palavras não podem reproduzir, mas unicamente interpretar.

⁵⁵³“Tapestry”, em *As We Know* (1979), ASHBERY, C.P.: 674. É aqui seguida a tradução portuguesa de António M. Feijó, em ASHBERY 1995: 220-221.

⁵⁵⁴“The tapestry, and Ashbery’s poem, share an absence that exists in an uneasy dialectical alternation with the presence of the room of tradition, and the loom of composition” (BLOOM 1982: 274) A *brilhante* paráfrase de Harold Bloom no seu *brilhante* comentário de “Tapestry” (“Measuring the Canon: John Ashbery’s Wet Casements and Tapestry”, *Ib.*: 270- 288) focaliza o aspecto “revisonário” deste texto, que é evidentemente um seu aspecto central, mas não exclusivo: é parte essencial do sentido do poema que o *room* (o *lugar*) no qual esta tapeçaria é tecida e exposta não é unicamente a tradição literária (a resposta intertextual que liga esta lírica ao poema de Dickinson como a outras obras identificadas por Bloom, de Platão a R.E.Emerson, de E.Bishop a W.Stevens), mas ‘o mundo’, como condição de possibilidade de *receber fenómenos*, cujo *impacto é registado e descrito (depicted)* pelo poema numa conversão trópica e auto-reflexiva das imagens em figuras (*esquemas, diagramas*).

A tapeçaria tecida pelo poeta não *descreve* (*depicts*) o ‘objecto’ da sua visão, mas o evento único e maravilhosamente ‘traumático’ (explosivo), em que a experiência se produz como *percepção* (*awareness*) *abrupta* por parte do sujeito de ser *imerso* (*taken in*) no mundo, de não ser *substância* interior separada do exterior, mas articulação formal da diferença que é o *registo* do impacto do fenómeno. Neste maravilhoso acolhimento ‘estético’, perceptivo, do brilho corpóreo de forma que é todo o fenómeno, o gesto auto-reflexivo da consciência explica-se como *percepção* de este *ver-se* como interioridade (*O olhar, visto como interior*), esta *insistência* sobre a própria *frontalidade* de anti-mundo interno (“self”) posto de frente ao mundo exterior, se redimensiona no reconhecimento da inerência do verso (*o outro lado*, a parte da tapeçaria, do texto, que não aparece)⁵⁵⁵ à parede, ao sítio, e do tecido ao tear (o instrumento, simbólico e operativo, que torna eficaz a mão humana: a máquina de códigos linguísticos e culturais, competências, meios materiais que põem o eu - o autor, o ‘self’ - em condição de *tecer e se tecer*), que os *precedem*.

Na experiência concreta (*A fazer-se*), a interioridade deflaciona-se como mão colocada num espaço concreto e dotada de máquina (que se deve adaptar às restrições do meio para poder produzir a tapeçaria) e como registo dos efeitos do mundo no eu, do nosso ser *afectados* por ele, do seu impacto ‘punitivo’ (reductor da nossa pretensão de autonomia, espontaneidade, actividade) sobre nós.

Por isso, a epifania da forma é paga pela cegueira. Como Édipo, que se castiga tirando-se os olhos, *porque não há modo de evitar o castigo* que a *representação de «história» a fazer-se propõe*; como Paulo, que fica cego quando contempla a face deslumbrante do que o afecta (ele, que administrava a verdade como próprio instrumento de juízo e castigo!), todo o poeta (desde Homero, o pai) é exemplarmente, tradicionalmente, cego:⁵⁵⁶ alguém que não vê

⁵⁵⁵A referência à tapeçaria como figura da criação artística e em particular literária é antiga como o mito de Aracne. *Dietro l’arazzo*, atrás da tapeçaria, é literalmente o título duma bela conversa sobre a escrita de TABUCCHI 2013.

⁵⁵⁶Alguém de *olhos persuadidos à cegueira*, como formulado por Paul Celan na sua homenagem poetológica (“Tübingen, Jänner”) a Hölderlin, em que a desolada impotência do autor num tempo (*diese Zeit*) sem primavera, ferido por tragédias ‘humanamente ininteligíveis’ como a Shoah, deforma a sua palavra em balbúcio ininteligível de louco: *nur lallen und lallen/immer-, immerzu./ (»Pallaksch. Pallaksch«)*. Nesta situação, a palavra do poeta não é mais poder de comunicar uma visão, mas atestação duma visão anulada na imersão (*tauchende Worte*) no enigma (*Ihre - »ein/ Rätsel ist Reintentsprungenes«/ -, ihre/ Erinnerung an/ schwimmende Hölderlintürme,/ mövenumschwirrt.*) Se no poema de Hölderlin (“Hälfte des Lebens”) que inscreve hipogramaticamente a lírica de Celan, os poetas são os *cisnes gloriosos* que *imergem* a própria face nas *águas misteriosas do sagrado* (*Ihr holden Schwäne,/ Und trunken von Küssen/ Tunkt ihr das Haupt/ Ins heilgnüchterne Wasser*), deixando de ver o que está por cima da sua superfície, no texto de Celan esta imersão desvenda-se como reflexo óptico da condição prisional do poeta (a *torre de Hölderlin*, duplicada na projecção ilusória e *rememorativa*, que *nada* sem algum fundamento, à mercê do *vento* que crispa a superfície das águas,

imagens (não é capaz de representar a realidade, informar-nos sobre aquilo que é), mas produz figuras, que analisa o fazer-se das imagens como tecer-se duma *representação* (*picture*) e do seu verso escondido, que produz interpretações analépticas não daquilo que vemos, mas daquilo que nos aconteceu e acabou (*do que há pouco lá estava: mesmo na linha*), assim como interpretações prolépticas daquilo a que o desejo nos impele (*suave e ... sem nenhuma praga, como lhes apetece*), daquilo que queríamos que nos acontecesse (não esta, mas numa outra vida, que o cobertor em qualquer caso descreve).

§ 47 O BRILHO CORPÓREO DA FORMA E A CEGUEIRA FIGURAL DA POESIA: A REFLEXÃO REMOVIDA

A poesia não é potência do olhar e figurativa (não produz imagens da experiência, do acontecido), mas é cega e figural: produz uma *representação de «história»* na conversão trópica da experiência - da *story* - em figuras (uma *fisiognomonía*) que delineiam a sua tecelagem temporal, a tensão insolúvel entre a sua duração e o seu acabar, entre a impermanência do que acontece e a sua permanência (na memória, na periodização histórica das épocas que se sucedem), entre o envolvimento retrospectivo e prospectivo do ver naquilo que é visto (a afeição do sujeito pela percepção do fenómeno e do seu acabar, a transcendência do seu desejo daquilo que queria ver - e não vê - , a prospecção do que poderá ser e não será evitado: *o baloiçar da Vassoura da Dona de Casa ... esqueceu, o sonho deixado para atrás pelas palavras, de pernas para o ar algures numa poça*).

Como evidencia o mal-estar hermenêutico que geralmente provocam intervenções editoriais invasivas como as ilustrações exemplificativas do conteúdo do texto, os poemas não são compatíveis com a ‘visualização figurativa’: quem leia ‘figurativamente’, opticamente, F513/J615, *formando* nele a imagem de uma aranha que segura uma bola de prata e desfia dela um fio de pérola, só ‘ridiculariza’ o texto, lê ao lado dele, apagando a operação semântica de deslocação figural (o *delineando um perfil, ou um diagrama*) por ele operada e que só é reconhecida na cegueira de quem não vê nem aranhas, nem tapeçarias (de quem simplesmente não vê imagens), mas reconstrói a *fisiognomonía gnômica* (o *inform*, o *pôr em forma*, que não dá informação transitiva sobre respostas, mas só se expõe como pergunta) que a *estratégia de tecelagem* do poema pretende desenvolver. Ao ler *After great pain, a formal*

muro esvaziado em *bandeira*), denunciando a cegueira como armadilha em que se caiu (para a qual a *memória* dos poetas passados atraiu, *persuadiu*, o poeta *deste tempo*).

feeling comes - (F372/J341) não vemos *Nervos sentados cerimoniosamente, como Túmulos*; em F930/J883 não observamos *Poetas* que vão, andersenianamente, *ligar lâmpadas* de rua.⁵⁵⁷ E somos convidados a não ver rigorosamente nada, quando nos é dado contemplar *Anos que vão Imponentes - no Crescente – sobre os Mortos* (F124/J216), *Zeros que Nos ensinaram - o Fósforo* (F284 /J689), alguém que *Foi projectado por sobre a Circunferência - / Além do Fim do Toque do Sino* - (F633/J378) e depois convida-nos a *jogar a ontem (Let us play Yesterday - , F754/ J728)*. As figuras poéticas (o conjunto das figuras líricas e linguístico-retóricas) são os Franksteins do sentido. Nascem, vivas, de imagens, conceitos e emoções, sensações e noções, categorizações espaciais e temporais, princípios lógicos, mecanismos e conteúdos semânticos e linguísticos, desmembrados, recompostos, deslocados, condensados analógica, associativa e contrastivamente, aditiva e subtrativamente, substitutiva e permutativamente, em combinações *imperceptíveis* de percepção, emoção e pensamento, que procuram articular o registo do ‘impacto’ do fenómeno no eu: *o ver visto como um olhar interior*, na substância espaço-temporal tanto da sua inerência ao ambiente – o *room* – e da sua produção como *tear (loom)* dos códigos semióticos que estruturam o seu funcionamento, como da sua reconhecimento auto-reflexiva da própria função.⁵⁵⁸

Como mais uma vez sintetizado maravilhosamente por Ashbery, no seu “Auto-retrato” de pintor poeta, aquilo que a escrita faz é *desviar-se grácil, como que a proteger/ O que exhibe*. E a escrita fá-lo *-desvia-se, e protege aquilo que exhibe -*, produzindo uma *representação (reflexion)* de que foi *removida a representação (reflexion)*, representando (*reflectindo*) nada mais daquilo que o texto vê – o que é perfeitamente *suficiente para os seus propósitos*:

*With great art to copy all that he saw in the glass,”
Chiefly his reflection, of which the portrait
Is the reflection, of which the portrait
Is the reflection once removed.
The glass chose to reflect only what he saw
Which was enough for his purpose:*

Principalmente a sua reflexão, de que o retrato é a reflexão uma vez que tinha sido removida: não há melhor definição da natureza não figurativa das figuras poéticas, da natureza não representativa das imagens que a escrita utiliza, esvaziando-as do, removendo o seu conteúdo representativo-descritivo. Como tentaremos ver melhor, especificamente em

⁵⁵⁷ Mesmo que a maravilhosa fábula da “Velha lâmpada da rua” deixe resplandecer a sua luz sobre a mesma noite do poema de Dickinson: a sombra (mais luminosa quando apagada) da poesia.

⁵⁵⁸ Sobre o relacionamento e a distinção entre figuras líricas e figuras linguístico-retóricas (como mecanismos linguísticos gerais de deviação e produção das convenções semânticas), cf., *infra*, Capítulo XII.

relação às figuras líricas, como tentámos ver ao longo da nossa leitura de Dickinson, as “imagens”, as representações de conteúdos perceptivos que o registo lírico transmite, não são miméticas: não são reflexões ‘especulares’ da realidade exterior (“*mirrors of nature or of men*”), mas expressões interpretativas de conteúdos intencionais, da experiência interior na sua articulação com a experiência interior. As imagens poéticas são ‘figuras’, imagens esvaziadas: ‘representações’ não daquilo que há, mas daquilo que somos (*self-portrait*) por meio daquilo que se vê.

O que a poesia fia e tece, a partir da interioridade do autor iluminada pelo impacto do fenómeno (no *tear* da língua e dos códigos culturais, no *lugar* da tradição e da condição existencial – o contexto evenemencial - nos quais se inscreve) não é afinal uma imagem do fenómeno, mas um diagrama (um *esquema*, um *perfil*, uma *figura*) duma experiência dele, um *cobertor* (uma cobertura) no qual *ficamos envolvidos e que não experimentamos* (*wound in it:/This must be the good of not experiencing it*), elaborado a partir da clivagem que separa o *desenhar* (*draw*) como registo da experiência como evento, como algo *que estava aí* e que acabou (*mesmo na linha: dead on the line*), mas que de qualquer forma continua (*como se morto fosse apenas outro adjetivo*) como algo que tinha em si a pressuposição proléptica daquilo que podia ser e podia ter sido e daquilo que nunca será (o *Como se: As though* do *sonho*, que fica *atrás* como componente perdida, mas constitutiva, do nosso *registo* daquilo que experimentámos). A figura (o *diagrama* da tapeçaria, do *cobertor*) não é experiência, é intrinsecamente sucessória em relação a ela (produz-se retrospectivamente, quando ela acabou), mas é capaz de a *desenhar* como duradoura, revertendo-a como *sonho* no verso negativo da sua lamacenta formulação verbal, produzindo uma reviravolta de truque, magia de ilusionista na qual aparece aquilo que não acontece (*não o habitamos: not experiencing it*).

O *mesmo na linha* (*dead on the line*) da experiência é transfigurado em *apenas outro adjetivo* no *Como se* do *sonho* dos *cidadãos* e na ‘linha’ do poema, que nos protege da ‘vida real’ como um *cobertor* que nos *enrola* para nos projectar *numa outra vida* pelo tempo (necessariamente breve, mais breve do que a vida: *na metade do tempo*) da escrita e da leitura. Como a aranha (o autor) que, no fim, baloiça da *Vassoura da Dona de Casa* -, assim a figura da tapeçaria (o poema, e o sonho de outra vida que nele projectamos) *fica de pernas para o ar* (*upended*), reflexo no chão *abandonado* pelas *palavras que se perseguem, chorando*, para a frente.

As palavras deixam o texto para trás, o sofrimento da experiência continua e renova-se. A aranha precipita do seu sonho de luz para o chão da vassoura, da poça lamacenta. Os

poemas não respondem às perguntas, não resolvem os problemas, não decifram o enigma. Estendem-se apenas como fios inconsistentes mas persistentes que pairam sobre o abismo, que articulam o mistério insolúvel da *Diferença Druídica* (entre eu e mundo, intencionalidade subjectiva e referência exterior, espaço e tempo, duração e sucessão, presença e ausência, identidade e repetição, imanência do limite e transcendência da sua ultrapassagem) como clivagem da retrospecção e prospecção introspectivas,⁵⁵⁹ duração que contudo insiste na possibilidade de uma *representação da «história»*, no resgate figural da *story*,⁵⁶⁰ da *vida*, no *sonho doutra vida*, que possa destituir à palavra entre as outras a morte inerente à sucessão, transcendendo o limite como falta para o instituir como limite que define a plenitude.

O mistério daquilo que nos acontece e que somos (tempo, paixão, morte, sofrimento) é aprendido, posto em forma (*inform*), *desenhado* na tapeçaria da poesia *em redes de perfis e diagramas*, *Fios de Pérola*, numa interpretação figural e não informativa (forma *informe*: privada de imagem, pré-predicativa) que não o resolve, mas desenvolve em *estratégia fisiognonómico-gnômica* (além do profissionalismo filisteu e do fanatismo supersticioso) o nosso inevitável *comércio* com ele. Por *insubstantial* (destinado a desaguar no nada de que provém) que ele seja, *estamos afinal desejosos de sermos enrolados* no tecido que este *Comércio* produz, porque esta tecelagem sem outro resultado que si mesma, este percurso de compreensão que anda *de nada a nada*, é a única forma de lidar com a nossa vida, de arranjar uma forma de articular a *Diferença Druídica* do seu mistério como pergunta nossa, como indecifrável *Arco de Brancura*, *Teoria de luz*, *percepção de esplendor formal*.

§ 48 A ARTICULAÇÃO FIGURAL DA EXPERIÊNCIA INTERIOR E EXTERIOR

Quão existencialmente relevante seja esta inconsistente articulação figural da nossa experiência interior e exterior como expressão primária do nosso ser vivos, resulta da comparação de F513/J605 com outros três poemas de Dickinson que encaixam na tapeçaria desse texto, deixando transluzir, na iridescência do seu tecido figural, as situações existenciais cujo registo poético é *descrito* na lírica.

⁵⁵⁹A experiência do fenómeno como algo de presente apenas é possível, como reconstruído analiticamente por Husserl, como inclusão de um duplo exercício de retensão e protensão na intencionalidade ‘actual’ da percepção. Não há ‘pontualidade’, instantaneidade perceptiva absoluta, ‘isolada’ da continuidade da duração.

⁵⁶⁰A articulação da *story* em *history*, da experiência em *picture* (na sua descrição), dando-se aqui não na estratégia narrativa do enredo (*plot*), mas na estratégia poética da sua interpretação figural.

*After great pain, a formal feeling comes -
The Nerves sit ceremonious, like Tombs -
The stiff Heart questions 'was it He, that bore,'
And 'Yesterday, or Centuries before'?*

*The Feet, mechanical, go round -
A Wooden way
Of Ground, or Air, or Ought -
Regardless grown,
A Quartz contentment, like a stone -*

*This is the Hour of Lead -
Remembered, if outlived,
As Freezing persons, recollect the Snow -
First - Chill - then Stupor - then the letting go -*
F372/J341 (1862)⁵⁶¹

*From Blank to Blank -
A Threadless Way
I pushed Mechanic feet -
To stop - or perish - or advance -
Alike indifferent -*
*If end I gained
It ends beyond
Indefinite disclosed -
I shut my eyes - and groped as well
'Twas lighter - to be Blind -*
F484 (1862)/J761 (1863)

*I stepped from Plank to Plank
A slow and cautious way
The Stars about my Head I felt
About my Feet the Sea -*
*I knew not but the next
Would be my final inch -
This gave me that precarious Gait
Some call Experience -*

F926 (1865)/J875 (1864)⁵⁶²

A corrida da aranha *de nada a nada* que em F513/J605 se desfia como *Fio de Pérola*, converte, *tece*, em sumptuosas *Teorias de Luz*, a figura central dos três poemas cronologicamente próximos: um *caminho* penoso (*Caminho de Madeira*; *Um Caminho sem Fio*; *Um caminho lento e cauteloso*) entre extremos que coincidem (*vão à volta*; *De Vazio a Vazio*; *de Prancha em Prancha*), um ir para donde se vem, que não é voltar para trás, nem

⁵⁶¹Tradução portuguesa, AMARAL: 38s.

⁵⁶²Tradução portuguesa, AMARAL: 174s.

não progredir, mas o não fazer diferença do avançar (*Seguindo sem lhe ligar; Parar – ou perecer – ou avançar/ igualmente indiferente -; Sem saber qual próxima polegada /Podia ser a polegada final -*), o acabar a todo novo passo, numa sobreposição da sucessão com a estase do fim (coincidência sempre de novo repetida de *próximo* e *final*) que exhibe o colapso do movimento no tempo encravado (*Esta é a Hora de Chumbo -*), amputado de futuro, pela condição de não ter rumo (*sem o fio* de Ariana do destino). A *experiência* do *grande sofrimento* (*great pain*) é aquisição do *passo precário* (*precarious Gait*) próprio de *pés mecânicos* (*Empurrava pés mecânicos -; Os Pés, mecânicos*):⁵⁶³ pés sem vida, próteses de um ser sem vontade própria, mas comandado pelo automatismo duma constrição exterior (a força irresistível que nos agarra, surpreendendo-nos com a sua potência e à qual temos que nos deixar ir: *Como o Enregelado lembra a neve -/ Primeiro – o Frio – o Estupor a seguir – depois o abandono -*). Medusa que pode não matar, mas petrifica (torna *como pedra*), a *Hora de chumbo* (*se lhe se sobrevive*) cristaliza em *quartzo*, para o *Coração* (no gelo do *rigor mortis: rígido*), que perde a conexão auto-reflexivamente imprescindível com a passagem do tempo (*pergunta ‘foi Ele, a suportar’, E ‘Ontem’, ou há Séculos?*).

Contemplada no verso da tapeçaria (no negativo da dejeção: *espelhado de pernas para o ar: upended in a puddle somewhere*), na inerência ao *lugar* e ao *tear* (às condições de vida e de composição, intertextualmente iluminadas), a vitalidade da aranha de F513/J605 é desvendada como *sonho* pela agonia de ser vivo atingido pela grande desgraça que F372/J341, F484/J761 e F926/J875 inscrevem na mesma figura do caminho circular, invertendo a altura suprema (*rear supreme*) na consciência paralisadora da queda (*em torno dos meus Pés o Mar/ Sem saber qual próxima polegada /Podia ser a polegada final -*). As *mãos* do ilusionista (tão hábeis e rápidas que passam *despercebidas*) convertem-se em lentos *pés Mecânicos* (*empurrados* num *Andar precário*); a correria (*ply*) trava-se num *caminho lento e cauteloso*; o *fio* transluzente desaparece num *percurso sem direcção* (*threadless*); o *Arco de Brancura* sobre o qual a aranha tece implode num *andar às voltas* (*go round*) angustiante.

A vida depois da grande desgraça é *sobrevivência* (*outliving*): cisão da continuidade (expulsão: “living out”) que torna separação as diferenças nas quais a vida se desenvolve *sem direcção*, alteridades privadas de relação, e por isso *Igualmente indiferente[s]* para quem se encontra dividido: perdido num andar que é ficar, num mudar que deixa tudo como está,

⁵⁶³Para uma notável leitura poetológica de F926 (1865)/J875 (1864), diferente daquela aqui apresentada, mas a ela próxima, cf. AMARAL 1995: 329.

porque não há discernibilidade onde não há comparação, onde a diferença não se traduz em relação, mas se esvazia em indeterminação: *Vazio, Indefinido não desvendado*.⁵⁶⁴

O efeito destrutivo do *sofrimento* não anula as diferenças, mas torna-as ‘indiferentes’, irredutíveis à comparação, para quem as experimenta: igual se feito *de Terra, de Ar, ou de Qualquer outra coisa*, o caminho do dia-a-dia torna-se *de madeira*, parado na própria rígida falta de distinção (*Regardless grown*), no *sentimento formal* que sucede à dor excessiva: atestação de um sentimento já não vivido por nenhum coração, monumentalizado como permanência *cerimonial* no *Túmulo*, testemunha póstuma duma vida que acabou e que não se pode mais pronunciar como Eu: ‘*foi Ele, a suportar, ?*’.

O *sofrimento* anula a vitalidade de ter um fio interior (seja o amor, a poesia, um ideal) que liga uma diferença a outra, permitindo-nos tecer um percurso entre elas, prosseguir o *Comércio inconsistente* de articulação de *caminhos* (de convergências, comparações, oposições, associações) entre diferenças (*corrida de nada a nada*), que não podem ser

⁵⁶⁴Em dois poemas do mesmo período é apresentado este efeito disruptivo do sofrimento, o precipício no *blank* da indefinição em relação à experiência temporal e espacial. A não revelação do indefinido como diferença é articulada no celeberrimo *Pain - has an Element of Blank* -, F760 (1863)/J650 (1862) como reperiodização da sucessão na actualidade indiferenciada porque absoluta, total, do sofrimento (em que o passado e o futuro se tornam simples funções da continuidade do insustentável).

*Pain - has an Element of Blank -
It cannot recollect
When it begun - Or if there were
A time* when it was not - *day*

*It has no Future - but itself -
It's Infinite contain
It's Past - enlightened to perceive
New Periods - Of Pain.*

Em F824/J963 (1864), é o *vazio* produzido pelo sofrimento em relação à experiência espacial que está em questão:

*A nearness to Tremendousness -
An Agony procures -
Affliction ranges Boundlessness -
Vicinity to Laws*

*Contentment's quiet Suburb -
Affliction cannot stay
In Acres – It's Location* *In Acres - or Location
Is Illocality - * *It rents Immensity*

O sofrimento extremo precipita numa proximidade (*ranges*) à *falta de fronteiras* que é incomensurável “distância” *das leis*, é o caos, a impossibilidade de medir (não estar dentro das medidas: dos *Acres*) e por isto de ter posição (*Location*). O mundo exterior perde, no sofrimento, a sua qualidade referencial de espaço no qual somos co-locados, nas distâncias medidas (as diferenças, os *Acres*) e nas fronteiras que o definem.

eliminadas, mas se integram em redes efêmeras e contudo persistentes (que *permanecem*) de relacionamentos (*Teorias*).

Diferença do Eu interior de si mesmo no movimento de auto-identificação; do interior do exterior; do Eu como combinação de interior (consciência e inconsciência) e exterior (corpo) do mundo; do tempo do espaço; do aqui do agora; da duração da sucessão; do passado do presente e do futuro; do passado como lembrança do que acabou, do passado como permanência do que continua: todas as diferenças drúidicas nas quais a vida se desenvolve (diferenças indefiníveis e continuamente desfeitas mas sempre reconstituídas), no *sofrimento* implodem em separação que se torna indistinção, bloqueando a construção de teias, a capacidade de definir fronteiras (*Continentes* determinados por *Fronteiras*), bloqueando a possibilidade não de responder ao enigma, mas de o expor como pergunta: de exprimir a nossa compreensão da pergunta que ele é como a forma de vida própria do ser humano (de se *informar* a si mesmos ao *formar* a teia dos percursos entre nada).

O niilismo da aflição é que o caminho *de nada a nada* se torna não-caminho (*threadless way*) no vazio (*de vazio a vazio*). A aflição é *nada* (o *nought* da diferença) que se torna *vazio* (*blank*), indistinção;⁵⁶⁵ nada que não faz diferença; *fim* (*end*), que deixa de ser *fim*, de ser limite, de de-finir. Nesta condição, alcançar o limite, a fronteira, revela-se ‘*ganho*’ inútil. *Se um fim alcancei* (a antífrase irônica sublinha a condição de dejeção radical de alguém para quem *acabar* seria uma *conquista*)/ *Ele tem fim antes do/ Indefinido desvendado* -. A *conquista* é desmentida no momento que é alcançada: nada acaba no caos do sem limites. A antanáclase do jogo lexical em volta de *end* (diaforicamente repetido nos dois versos sucessivos como substantivo e como verbo) prolongado no quiasmo semântico do oxímoro *In-definite dis-closed* (em que os prefixos de negação *In-* e *dis-* negam o mesmo, o definido e o fechado, para produzir o oposto: o claustrofóbico ardil do não definido, e a utopia da abertura inerente à sua definição, combinados antilogicamente como predicação um do outro) constroem anfibologicamente (na ambiguidade sintáctica de um fim acabado além do fim) a “apallage” (figura retórica da inconsequência de ordem lógica da sequência descrita) vertiginosa do fracasso do fim no seu dar-se *além* da possibilidade de reconhecê-lo, além da

⁵⁶⁵ Sobre a relevância figural do *blank* (o vazio da aflição, da cegueira de eleição do poeta, de Milton a Homero, e inversamente da perda de visão como crise da inspiração) na tradição da poesia de língua inglesa, cf. BLOOM 1994: 292ss. Em relação a F484/J761 Bloom escreve: “She begins before she begins, by the implicit act of unnamings she performs upon the Miltonic-Coleridgean-Emersonian blank, with her hidden Shakespearean substitution. She next unpacks the trope by restoring its diachronic aspect; she knows implicitly more than we do about the temporal inadequacy of metaphor” (*Ib.*: 295).

articulação do indefinido (do *vazio*) em diferença (em que o indefinido se re-vela, *disclose*, por aquilo que é).

Só o trabalho de aranha da conversão da aflição em tapeçaria, do vazio em nada articulado em rede (em *Arco de brancura, Teoria, Fio de Pérola* dos versos), do indefinido na definição da diferença permite recuperar a vitalidade de sujeito, o controlo (o fio) do próprio caminho. Afinal a cegueira da poesia, o seu transformar as imagens em figuras, a *story* em tapeçaria, o indefinido do que acontece nos *Sofismas de fronteiras* sem terra (*fronteiras de Continentes de Luz*) é uma estratégia de sobrevivência e de imortalidade: escrever será *fechar os olhos* e continuar a andar de outra forma, continuando a *tatear*, mas encontrando um alívio, porque afinal *Teria sido mais fácil ser Cego* (em que é essencial o jogo de palavras em volta de *lighter*: o predicado *lighter*, *mais leve*, na sua associação a cegueira – *ser Cego* –, conota agramaticalmente mas semanticamente a ideia de *mais luz*: há mais luz ao *ser cego*). O que a poesia nos dá não é revelação (*Indefinite disclosed*) e não é consolo, não são respostas, não são verdades nem identidades, é apenas a capacidade de continuar (cegamente) a andar, articulando o nada em diferenças, o *Enigma* em *tapeçarias*, o breu da *noite* em *Teorias de Luz* que não contradizem a noite como tal, mas a expõem, apagando qualquer ilusão de falso conhecimento:

*What mystery pervades a well!
That water lives so far -
A neighbor from another world
Residing in a jar*

*Whose limit none have ever seen,
But just his lid* of glass -
Like looking every time you please
In an abyss's face!*

**lip*

*The grass does not appear afraid,
I often wonder he
Can stand so close and look so bold
At what is awe* to me.*

**dread*

*Related somehow they may be,
The sedge stands next the sea
Where he is floorless
And does no timidity betray - **

**And of fear no evidence gives he*

*But nature is a stranger yet;
The ones that cite her most
Have never passed her haunted house,
Nor simplified her ghost.*

*To pity those that know her not
Is helped by the regret*

*That those who know her, know her less
The nearer her they get.*⁵⁶⁶

O *mistério* é a casa assombrada: o sítio em que vivemos, pressentindo que não o conhecemos, que a presença que ele abriga nos é inacessível. Se a “imortalidade”, nas palavras endereçadas a Higginson em 1870, constitui o maior dos *enigmas*, “a maior das casas assombradas” (“The larger Haunted House it seems”, *Carta* 353), ela o é porque toda a *natureza é uma casa assombrada, uma estrangeira, vizinho de outro mundo, mais longínqua quanto mais nos aproximamos dela*. Quem pretende saber da natureza como dum objecto que se representa e se manipula, na verdade nem ultrapassa o seu limiar: fica *fora* dela, alheio. O saber de não saber é a única forma de ‘habitar’ a natureza, de reconhecê-la como algo a que pertencemos e que não nos pertence, cuja proximidade e contemplação é fonte de *temor e tremor* (*awe* e *dread*). O *grande mistério* do poço é que *Ninguém jamais viu os limites da sua água longínqua*, que não estamos em condição de estabelecer as diferenças como identidades (até onde chega a água), de as pisar como um chão no qual se avança. Na natureza estamos *sem chão* (*floorless*), e é apenas reconhecendo esta falta de segurança, de piso, que nos podemos achar relacionados com ela (*Poderiam ser relacionados de alguma forma/A junça está perto do mar /Onde está sem chão/E não trai nenhuma timidez.*)

Afinal, a arte, a poesia, será apenas a tentativa de articular este aproximar-se o mais possível à natureza (ao ser das coisas e do homem que as habita, mortal e imortal ao mesmo tempo como ele *não* se sabe) como consciência que quanto mais a proximidade cresce, maior é o mistério, menos dela se sabe: *conhecem menos/quanto mais lhe se aproximam*. Arte será então, afinal, a lúcida escolha de tornar-nos tão *assombrados* como ela o é, a tentativa de nos reconhecer *relacionados*, parte dela, como enigma insolúvel de estar ao mundo: “Nature is a

⁵⁶⁶Deste conjunto de versos, registado por Franklin como poema F1433 (1877), e por Johnson como J1400 (1877), não há hológrafo dickinsoniano, mas só uma transcrição de Mabel Loomis Todd, que anota também as variantes. Da mão de Dickinson estão guardados dois manuscritos com duas versões, respectivamente, da última e das duas últimas estrofes, reconfiguradas em texto de sentido bastante diferente (como homenagem à amada Susan Dickinson). Afinal, citando as duas quadras finais como parte de um poema registado unicamente por Todd, muito diferente, em forma e sentido, da sua versão holográfica dickinsoniana, está a ser efectuada uma intervenção interpretativa relevante, que confirma amplamente as recomendações críticas de não fixar os textos de Dickinson em padrões rígidos de univocidade autoral. Sobre a complexa matriz redaccional destes versos, exemplo da impossibilidade de ‘unificar’ alguns textos de Dickinson em ‘obras poéticas’, ‘definitivas’, uniformes e separadas da pragmática comunicativa da sua transmissão epistolar cf. a reconstrução em FRANKLIN 1998: 1253 e as referências manuscriturais em:
http://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/239955
http://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/236719

Haunted House - but Art - a House that tries to be haunted” (*Carta 459a*. Para T. W. Higginson, 1876).

Não me perguntem o que são o tempo e a poesia. Só o sei até alguém me perguntar.

XII. CAPÍTULO

FIGURAS DE MALABARISTA

*It sifts from Leaden Sieves -
It powders all the Wood*.
It fills with Alabaster Wool
The Wrinkles of the Road -*

*Field

*It makes an even Face
Of Mountain, and of Plain -
Unbroken Forehead from the East
Unto the East again -*

*It reaches to the Fence -
It wraps it Rail by Rail
Till it is lost in Fleeces -
It deals Celestial Vail* It flings a Crystal Vail*

To Stump, and Stack - and Stem -
A* Summer's empty Room -
Acres of Joints, *where Harvests were,
Recordless, but for them -*

*On
*The
*Seams

*It Ruffles Wrists of Posts
As Ankles of a Queen -
Then stills it's Artisans* - like Ghosts** -
Denying they have been -*

* Myrmidons **Swans

J311⁵⁶⁷

⁵⁶⁷Do poema que começa com o verso *It sifts from Leaden Sieves* -, registado por Johnson como J311 e por Franklin como F291-E e cuja composição é por ambos datada de 1862, são guardados cinco manuscritos, respectivamente de 1862, 1863, 1865, 1871 e 1883 (cf. FRANKLIN 1998: 311ss., e as relativas entradas em <http://www.edickinson.org/works>). A versão mais antiga (aqui referida como *It sifts from Leaden Sieves* – J311, porque corresponde ao texto apresentado por JOHNSON 1955) foi enviada a Susan Dickinson no final de 1862 e sucessivamente, na primavera de 1863, transcrita com variantes no Fascículo 24.

Em 1865, uma nova ‘versão’ (aqui referida como *It sifts from Leaden Sieves* – F291-E, porque corresponde ao texto apresentado por FRANKLIN 1999 como F291-E), registada numa folha escrita a lápis, retoma unicamente a primeira quadra e o último verso (apenas alterado) das redações anteriores, substituindo as restantes quatro quadras com oito versos. Esta nova versão será enviada a T. W. Higginson em 1871 (com uma única variante lexical: *Disputing* ao lugar de *Denying*, no último verso, e a divisão dos oito últimos versos em duas quadras) e em 1883 a Thomas Niles, editor da Roberts Brothers, com a significativa substituição da palavra *Flowers* com *Figures* e a explícita designação como “the Snow”.

Como resulta evidente pela leitura das duas versões principais a que são aferentes as cinco variantes manuscritas, a escolha de apresentá-las como um único poema, cronologicamente referido a um único ano, e de sacrificar uma versão à outra, é bastante problemática. Parece-me mais aderente a esta complexa história composicional e aos seus resultados textuais, desdobrar dois poemas distintos, respectivamente associados a 1862 e a 1865, e não

Das plúmbeas peneiras das nuvens cai a neve *branca de graça*, que tudo encobre com *uma toalha calada*,⁵⁶⁸ *um Véu Celeste de esquecimento (Recordless)*, em que se apagam as diferenças de formas, cores e volumes (tudo é brancura de *Alabastro*, *Rugas* alisadas, sem alteridade de *Montanha* ou *Planície*, sem distinção entre *Pulsos de Postes e Tornozelos de Rainha*), em que a paisagem se torna uma única *Face uniforme, Testa não interrompida de Leste a Leste*.

O poder solene da neve, que *envolve (wraps)* estaca a estaca (*Rail by Rail*) o que *alcança (reaches)*, até ocultá-lo *em Mantas*, camadas de lã,⁵⁶⁹ tornado invisível nela (*Till it is lost in Fleeces*), é descrito neste poema com a demorada exatidão de um plano-sequência em que o *zoom* segue o ir e vir do olhar entre a distância dum horizonte circundante de *Montanhas* e a proximidade de uma *Paliçada*, numa alternância entre síntese da percepção (o *even Face*) e analítica singularidade de detalhes (os *Pulsos* ricamente enfeitados dos *Postes*).

Contudo, ficaria aquém do poema quem por aqui ficasse, ‘parado’ na beleza visual das suas imagens, imobilizando-o como uma cena, visão de um campo nevado, desconhecendo que o poema ‘filma’ e não ‘fotografa’, não é ‘descrição’ de uma paisagem invernal,⁵⁷⁰ mas reconstrução da experiência de um fenómeno (uma tempestade de neve): exposição da peculiar dinâmica cinética do fenómeno e da peculiar dinâmica sucessória da sua percepção.

apagar um dos dois nas necessariamente sinópticas “edições de leitura”. A ‘nebulosa’ de textos que se adensam em volta dos versos abertos por *It sifts from Leaden Sieves* fornece uma evidência maior a favor das abordagens da poesia de Dickinson que recusam a cristalização da sua produção em obras definitivas, com a consequente desqualificação das variantes como resíduos interessantes unicamente de um ponto de visto histórico-filológico. A tentativa das páginas que se seguem é precisamente resgatar as diferenças e as continuidades das diferentes unidades compositivas identificáveis a partir de *It sifts from Leaden Sieves* - numa interpretação co-textual geral. Sobre a continuidade entre cartas e poemas na escrita de Dickinson cf. ESDALE 2005 que reconstrói a componente cultural e ‘ideológica’ da escolha (irredutível a mecanismos puramente psicológicos ou a uma anacrónica lucidez feminista) de Dickinson de difundir os próprios poemas pelo meio epistolar (renunciando à, ou menosprezando a publicação). Uma volta aceite o facto (confirmado indirectamente pela divisão das relativas opiniões) que é impossível decidir em que medida a transmissão epistolar e não editorial da própria poesia foi efectivamente uma livre escolha de Dickinson ou uma constrição sofrida, é certo que nesta modalidade de difusão dos próprios textos nas suas múltiplas variantes joga um papel significativo a adesão ao programa artístico elaborado por R.W. Emerson e Edgar Allan Poe, que na sua promoção respectivamente da ‘Poetry of the Portfolio’ (no ensaio “New Poetry”) e da auto-publicação anastática (no ensaio “Anastatic Publication”) encontravam formas de exaltação da originalidade americana contra a tradição literária europeia. Sobre o papel ‘poético’ do epistolário em Dickinson, cf. também AMARAL 1995: 201ss.

⁵⁶⁸Cf. a tão distante e tão próxima *paisagem não sabida* do “Natal na província” de Pessoa, aliás Alberto Caeiro em “A neve” (*Poemas Inconjuntos*).

⁵⁶⁹Cf. o verbete “fleece” no WEBSTER (<http://www.edickinson.org/words/7448>): “Wool; sheepskin; soft thick nap of an animal's hide; [fig.] cloud cover; [metaphor] veil; curtain that separates mortals from deity; (see Genesis 32). Phrase. “Golden Fleece”: animal hide made of gold; mythical golden pelt sought by Jason and the Argonauts; [fig.] treasure; wealth; riches; pelf; valuable object.”

⁵⁷⁰A leitura pictórica, que gela em estase este poema essencialmente cinético, seduz por exemplo JOHNSON 1955a: 193, para quem “The poem is a still-life picture”.

It sifts from Leaden Sieves - J311 não se limita a *estender (deal)* sobre a visão o *Véu Celestial* das imagens, a produzir uma descrição dos conteúdos da percepção: procura expor a negação inerente a toda a percepção, o seu concluir-se num cáustico *Negando ter havido (Denying they have been)*, que relega a sombra todo o fenómeno responsável da visão: *Depois apaga os seus Artesãos – como Fantasmas*.

O peculiar ritmo cinético (contraditoriamente espacial e temporal) do texto é acesso para entender aquilo que ele tem para dizer. A neve *cai, polvilha, enche* na primeira quadra (numa sequência de dispersão e concentração) e simetricamente *alcança, envolve, oculta espalhando camadas* na terceira (numa sequência de concentração e dispersão). A pulsação alternante de contração centrípeta e dilatação centrífuga reflete-se, mimética, na deslocação do olhar, cuidadosamente enunciada. Na primeira quadra ele baixa (das nuvens para a terra) para depois se expandir, abraçando todo o bosque, e sucessivamente concentrar-se nas *Rugas da Estrada*. Na terceira quadra desloca-se para a paliçada, concentra-se em cada poste, para por fim expandir-se para as camadas em que a paliçada como um todo é engolida.

Nesta lógica, mimética e uniformizadora, de descritivismo analógico (de adequação cognitiva da experiência perceptiva, *mirror of nature*, que na segunda quadra é registada como construção de uma *Face uniforme, Testa Ininterrupta de Leste a Leste*: uma representação de um wittgensteiniano “estado de coisas” a 360 graus – contínua e total) incide, porém, a lógica da descontinuidade sucessória, própria ao desenrolar-se do fenómeno e da percepção como processos. Na terceira quadra, a força centrípeta e o efeito centrífugo do turbilhão da tempestade convertem a sequência da deslocação (*Estaca após Estaca*) em gradualidade destrutiva (*até perder-se - till it is lost* -: perdido e subtraído à percepção), desvendado na irrevogabilidade dos seus efeitos na estrofe seguinte. Na quarta quadra, a sequência da deslocação é reiterada num ‘quebrado’ de singular dureza fônica e visual (*To Stump, and Stack - and Stem*)⁵⁷¹ para avultar num registo de decadência cósmica, em que espaço e tempo implodem no *vazio* que é o seu comum estatuto final: *Sala vazia do Verão*, vida esvaziada das suas *Colheitas*, de que não fica memória senão a sua extinção⁵⁷² naqueles *Acre de Restolho* em que a vaidade da existência se esculpe na paisagem terrena, campos e campos, extensões de ruína.

⁵⁷¹ *Estaca após Estaca; Coto, e Pilha - e Tronco, Restolho e Postes*. A acumulação de objectos diferentes, mas indiscerníveis na figura comum de verticalidade linear, monopoliza o olhar, numa sequência que contraponta a continuidade visual da *uniforme, ininterrupta* paisagem de fundo.

⁵⁷² É difícil conseguir um degrau de pessimismo niilista superior ao dizer que dos frutos da vida não há outra lembrança que o seu fim.

Na quinta quadra a neve *rufa (ruffle)* e *apaga (stills)*, duas ações que confirmam⁵⁷³ a dinâmica entrópica da homogeneização descrita na segunda quadra (e cujos efeitos são expostos na terceira e na quarta quadra) como desordem, desgaste de energia: a vitória final da entropia consome-se na uniformidade do gelo como na ‘imagem total’ (*de Leste a Leste*), de *face uniforme e não partida*, do percepto por ela produzida. Longe de ser a vitória da intencionalidade, do controlo humano da natureza, que queremos reconhecer nela, esta ‘imagem total’ é visão de morte, realizando-se não como registo da atualidade da percepção, mas apenas como registo do seu fim, na sua virtualização retrospectiva a ilusão, que desmente a própria realidade (*Negando ter havido*). Afinal, tal como a contemplação que reconstrói, *It sifts from Leaden Sieves* - J311 desmente-se a si mesmo ao longo do seu desenvolvimento, abrindo-se como uma descrição estaticamente *naturalística* de uma cena natural, de um estado do mundo (representação ‘especular’, conforme, do conteúdo extensional da percepção, visualização ingenuamente mimética), para converter esta descrição no registo da experiência que a gera, expondo a sucessão temporal no fenómeno e na percepção como factor de desagregação. Os *Artesãos*, os fenómenos geradores das imagens registadas pelo percipiente, são transformados em *Fantasmas* pela própria lei sucessória, na auto-negação própria de todo o presente, pois a dinâmica sucessória do presente implica o seu não ter havido: o ‘conteúdo’ do presente é apenas afirmável como passado e como futuro.

O antiquíssimo e algo ‘frustre’ topos literário da contemplação da passagem do tempo que na natureza se manifesta, *skhēmaticamente*, como destruição, é revitalizado neste poema pelo jogo de interdependência entre registo mimético da percepção e reconstrução reflexiva, em que é realçada a convergência entrópica do fenómeno percepto e da percepção. A sobreposição de naturalismo e simbolismo não apenas metafórico mas alegórico (a *Sala vazia do Verão*, o *Véu celestial*, *Artesãos - como Fantasmas*) evidencia a natureza figural intrínseca ao figurativo (o ‘naturalismo não é natural’, é sempre produto de construção simbólica). A transitoriedade que contemplamos no espectáculo avassalador de fenómenos da natureza como a tempestade de neve determina a nossa experiência deles e impede-nos qualquer sublimação meta-temporal da contemplação numa “*presentness*” que congelaria em actualidade estética a fuga sucessória do presente. A corrosão *skhēmática* do ser, e do ter

⁵⁷³Explicita e denotativamente pelo verbo *apagar (still)*, implícita e indirectamente pela conotação lexical (perdida em português) do verbo inglês *to ruffle*, que não designa apenas o enfeitar com dobras ou franzidos, mas também o bagunçar, o pôr em desordem. Cf. o verbete do WEBSTER “Discompose; disturb; agitate; threaten to end a calm state of mind; [word play] cover with lacy white edges.” (<http://www.edickinson.org/words/1017>):

lugar, no não ter havido (*Colheitas de que não haveria lembrança se não fosse pelo Restolho*) é lei comum ao conteúdo e ao processo de percepção, impossibilitando uma separação de princípio entre sujeito e objecto: a intencionalidade da consciência não se distingue pela superioridade meta-temporal dos seus conteúdos. A transitoriedade governa tanto o alegado fenómeno como a consciência, impossibilitando a sua diferenciação ontológica,⁵⁷⁴ porque a definitividade do registo representativo, a *Face uniforme, ininterrupta*, é instituída pela morte, na sua ficcionalização de tudo o que viveu.

À luz disto não será surpreendente que este magnífico poema que ao descrever a neve que cai expõe o tempo a devorar e falsificar o existente como ilusão (*Negando ter havido* –), tenha gerado um meta-texto que o nega como *Artesão* (como produtor), um ‘novo’ poema em que o texto anterior fica *Sem registo, a não ser pelas Costuras, onde estavam as Colheitas* (*Recordless but for the Seams, where Harvests were*),⁵⁷⁵ e que, ao interrogar-se sobre a interdependência entre percepção e transcrição simbólica, foca o papel central do tempo nesta conexão.

O novo poema, em que J311 é reconhecível (*recorded*) pelas *Costuras* (*Seams*) que atestam o seu desaparecimento, surge em 1865, três anos depois da composição da lírica original:

*It sifts from Leaden Sieves -
It powders all the Wood -
It fills with Alabaster Wool
The Wrinkles of the Road -*

*It scatters like the Birds -
Condenses like a Flock -
Like Juggler's Figures* situates *Flowers
Upon a baseless Arc -*

⁵⁷⁴Não só não podemos identificar uma consciência vazia, porque a intencionalidade é sempre intencionalidade de algo, tal como assumido pela fenomenologia, como também não podemos identificar a consciência como intencionalidade, espontaneidade, actividade absoluta – como pretendido pela fenomenologia –, porque a consciência é também passividade, dependência, perda, desmedido registo de extinções, *Acre de Restolho*. A memória é factor de duração, de permanência, assim como atestação da interposição do fim – apenas lembramos aquilo que já não há: *Sem registo, a não ser por eles* (*Recordless, but for them*).

⁵⁷⁵A referência figural intratextual fica ainda mais nítida se nos lembrarmos que, nesta fase da sua produção poética, Dickinson transcrevia os seus poemas em cadernos (os “fascículos”) criados por ela mesma “cozendo” materialmente as folhas: é irresistível desvendar neste verso (escondida nele como numa gaveta segreda selada pela variante lexical “Seams”) também uma elusiva auto-representação metonímica da condição da autora-artesã, de que não ficará um dia outro registo a não ser pelos cadernos (as *Costuras*) em que estavam as suas *Colheitas* (os seus escritos).

*It traverses yet halts -
 Disperses as* it stays *while
 Then curls itself in Capricorn -
 Denying that it was -* *Disputing*

F291- E⁵⁷⁶

Com a redução de cinco para três quadras, nesta nova versão destacam-se uma maior concentração expressiva e uma marcada opção pela abstração. Mantendo apenas as referências descritivas da inalterada primeira quadra, F291-E deixa cair todas as outras imagens da paisagem nevada, dando por *perdidos em Mantas (lost in Fleeces)*, encobertos, todos os objectos e trechos de paisagem visualizáveis no poema anterior. *Montanhas e Planícies*, horizonte (*Testa ininterrupta*), *Paliçada*, campos (*Acre*), e ainda *Barras, Cepo, Pilha, Caule, Restolho, Postes...* tudo desapareceu: formas e extensões são agora *envolvidas no Véu Celestial* da neve, a ponto de ficarem imperceptíveis atrás da complexa coreografia de *Figuras*. Não são imagens o que desenha o novo poema, mas trajectórias, movimentos tão abstractos que necessitam fundar-se em similitudes (são três, nos quatro versos da segunda estrofe) para se tornar percebíveis. A neve espalha-se e concentra-se, *coloca-se (situates)* na segunda quadra; atravessa e pára, dispersa-se e permanece, rodopia por fim para se dissolver na terceira.

É para esta concitada coreografia cinética que nos é dado agora olhar, não para as coisas e os lugares (ficam apenas as nuvens plúmbeas, a mata e a estrada da quadra originária), mas para a deslocação que, segundo as leis da mecânica clássica que continuam a reger a nossa percepção do mundo, inscreve no espaço a passagem do tempo. O movimento envolve-nos numa transformação de que somos tão agentes quão objectos, numa duplicidade (de *artesãos que é como se não tivessem existido*) que ganha um relevo especial, se a sua pertinência, tal como acontece no poema, não é apenas relativa à experiência dos fenómenos da natureza, mas à natureza da escrita. Que, nesta nova versão, quem vemos dançar perante nós em acrobáticas *Figuras de Malabarista* não seja apenas a neve gelada do inverno de New England (cf.: *The Robin's my Criterion for Tune* - F256/J285), mas a poesia, que cai *branca de graça* das *Peneiras de Chumbo* da vida, do sofrimento, e embrulha no seu *Pacote de Ilustração*

⁵⁷⁶VENDLER 2010:107ss analisa finamente as diferenças textuais daquilo que, contudo, lê como um único poema 'evolucionário', em que é prioritário o sentido metafísico da descrição do fenómeno meteorológico (na silepse que associa o gelo da neve ao gelo da morte). Para Vendler (que descarta toda a conotação poetológica assumida como essencial na interpretação que será aqui desenvolvida e que constitui a razão maior de diferenciar as duas 'versões' como duas líricas diferentes), a neve torna-se *figura* da brevidade e insignificância da existência humana, brinquedo sem sentido nas mãos de um Deus-malabarista, que se manifesta e disfarça numa elusiva auto-negação.

Corpórea a paisagem do nosso caminho (*selva* amarga e *estrada* acidentada), dando-lhe uma nova aparência, feita de formas de *Alabastro* e *Rugas* alisadas, é possibilidade que poderá aparecer algo ‘acrobática’ à primeira leitura do poema, mas corroborada intra- e intertextualmente por evidências significativas.

§ 49 ILUSTRAÇÃO CORPÓREA

Neve é a poesia no célebre poema-manifesto em que Dickinson proclama o estatuto de poeta não publicável, porque só interessada em ser administradora da *Graça Celeste*, intangível (*Ar Real: Royal Air*), do *Pensamento* humano:

*Publication - is the Auction
Of the Mind of Man -
Poverty - be justifying
For so foul a thing*

*Possibly - but We - would rather
From Our Garret go
White - Unto the White Creator -
Than invest - Our Snow -*

*Thought belong to Him who gave it -
Then - to Him Who bear
It's Corporeal illustration - sell
The Royal Air -*

*In the Parcel - Be the Merchant
Of the Heavenly Grace -
But reduce no Human Spirit
To Disgrace of Price -*

F788/J709 (1863)⁵⁷⁷

A autora que *não investe a Própria Neve no Leilão da Mente*, no mercado literário, mantém a circulação deste valioso *Pacote*, cujo peso *Corpóreo* não é *sustentado* por todos, reservada ao meio privado da mulher cuja actividade é confinada na esfera familiar, e reivindica com orgulho a dignidade da condição de escritora excluída da esfera pública. Esta assunção do peculiar perfil de poeta-doméstica, que, em F788/J709, é apresentada numa perspectiva histórico-social (com o valor de um programa existencial que Dickinson efectivamente cumprirá até ao fim), em F291-E afirma-se com cariz imaginativo-figural, na identificação da dona de casa-poeta com a dona de casa-natureza, acomodadas por aquele

⁵⁷⁷ Tradução portuguesa, AMARAL: 250s.

gesto de peneirar o pó branco da neve, do açúcar, da farinha, que é passagem obrigada da liturgia doméstica da confecção de pães e bolos. Esta inédita comparação assinala um ritual de misteriosa manipulação da aparência das coisas.⁵⁷⁸ Escondimento ou revelação? Transformação ou manifestação? O pó branco que se apodera das superfícies, a *Lã de Alabastro* que preenche os vazios, apagam ou desvendam? Em última instância nem uma coisa nem outra, diz o poema: contemplando a neve a cair no texto, deixamos de olhar para a paisagem, para os conteúdos da experiência como objectos independentes, cuja existência determinamos perceptivamente, concentrando-nos em como esta experiência se produz e regista. Ou seja, em como o nosso olhar para o mundo se constrói e desfaz, envolvendo-o,

⁵⁷⁸O estatuto de ‘dona de casa’ era a sina das burguesas vitorianas, ‘privilegiadas’ por não serem obrigadas a trabalhar para sustentar a família, confinadas ao angusto espaço social do serviço doméstico. Sobre o perfil ‘caseiro’ de Dickinson, co-responsável durante toda a sua vida adulta pelo bom andamento do lar familiar, debruçam-se as biografias da poeta e uma imensa literatura paralela. Numerosas testemunhas e as suas declarações na correspondência atestam que conquanto Dickinson *odiava* fazer limpezas (tarefa geralmente assumida pela irmã mais nova, Lavinia), não desgostava de tratar da cozinha e *gostava* especialmente de preparar pão e bolos (mesmo que a sua atividade preferida fosse tratar do jardim). O “Site” do “Emily Dickinson Museum” em Amherst dedica duas vozes a esta faceta da poeta: (“Domestic labor” e “Cooking”): *In later years Emily Dickinson claimed that her father approved no bread except hers; she was, indeed, an accomplished baker. Her round loaf of Indian and Rye won second prize in the Amherst Cattle Show of 1856, though admittedly her sister Lavinia was one of the judges. Dickinson specialized in desserts as well. Thomas Wentworth Higginson reported Dickinson’s comments about sweets in a letter to his wife: ‘People must have puddings’ this [was said] very dreamily, as if they were comets—so she makes them*» (L342a).”<https://www.emilydickinsonmuseum.org/cooking>. Se, para o público, a ‘marca de fabrico’ da imagem de Dickinson é o famoso vestido branco (cf. https://www.emilydickinsonmuseum.org/white_dress), que, a partir de uma certa altura da vida, ela começou a vestir, como referido repetidamente pelos testemunhos de quem a frequentava, nos poemas a questão da identidade conotada pelo vestuário é mais complicada, apresentando uma dupla caracterização da roupa associada à poeta, de natureza oposta. De um lado há o branco que marca a eleição - amorosa (F672/J388; F411/J528), poética (F401/J365; F788/J709), espiritual (F307/J271); de branco são vestidos mortos (F67/J58; F158/J104; F265 /J221), fantasmas (F331/J274), Deus (F268/J248), anjos (F138/J126), mártires (F328/J325), esposas (F705/J473), amantes como rainhas (F280/J493) (sobre o valor ‘psico-poético’ do branco na escrita de Dickinson, cf. GILBERT/GUBAR: 581ss.). De outro lado há o *avental* que conota a simplicidade e humildade do seu estatuto de dona de casa (cf. F271/J251; F405/J366; F575/J373; F656/J520), a *mais pequena na Casa* (cf. o poema *I was the slightest in the House* - F473/J486), *Least Figure – on the Road* – (cf. F673/J400). A directa ou indirecta auto-caracterização da poeta come *little, small*, é explícita e recorrente, quase obsessiva, nos poemas; cf. F11/J35; F82/J81; F117/J70; F128/J79; F131/J163; F148/J101; F167/J176; F197/J225; F207/J214; F214/J192; F237/J186; F250/J235; F251/J236; F255/J284; F264/J246; F268/J248; F283/J313; F300/J295; F307/J271; F353/J508; F358/J352; F382/J425; F418/J299; F444/J612; F445/J613; F518/J596; F520/J442; F522/J443; F546/J576; F607/J635; F590/J669; F606/J1067; F635/J523; F660/J540; F695/J460; F703/J638; F726/J697; F733/J703; F736/J738; F786/J748; F799/J819; F825/J964; F848/J796; F923/J874; F932/J885; F1009/J1009; F1018/J1010; F1035/J1024; F1080/J898; F1154/J1149; F1356/J1333; F1383/J1395; F1425/J1391; F1531/J1502; F1615/J1579). A tensão entre estas duas conotações identitárias contraditórias (a primeira exposta como auto-projeção optativa e idealizadora, produzida pelo desejo, a saudade, a esperança, a autoconsciência do próprio valor; a segunda interiorizada como adequação realista a uma condição biográfica concreta) produz sempre novas constelações textuais: da frustração pela sua incompatibilidade à angustiada reivindicação de um estatuto interior não traduzido em condição social, da programática valorização da ‘humildade’ da própria identidade exterior ao júbilo ocasional por uma experiência pontual de realização concreta do auto-retrato idealizado. Mais raros são os momentos de conciliação pacificadora entre os dois perfis, que se produzem essencialmente, como no poema aqui em discussão, na projeção do estatuto de dona de casa sobre a natureza e a subsequente identificação com ela; cf. os exemplos maiores de *She sweeps with many-colored Brooms* - F318 (1862) /J219 (1861) e *It sounded as if the streets were running* - F1454/J1397 (1877).

acolhendo-o como presença que interage connosco, num jogo de atenção e distanciação, concentração e dispersão (a *neve*-poesia *espalha-se, condensa, situa; atravessa, mas pára, dispersa enquanto fica, envolve-se*), numa alternância convergente e divergente do conteúdo da nossa experiência que não se deixa resumir em lei de coincidência, de presença, de inerência da consciência numa atualidade espaço-temporal acessível como fundamento absoluto (todo o *Arco* em que a palavra se *situa* é ultimamente *sem base*).

Os vários momentos da experiência estética reconstruídos em *A Light exists in Spring* F962/J812 como périplo dos diferentes momentos da experiência do existente são aqui recapitulados sinteticamente: da percepção geral (*Polvilha toda a Mata -; Dispersa-se como as Aves*) para a concentração no particular (*Com Lã de Alabastro enche/As Rugas da Estrada -; Recolhe-se como um Rebanho -*), até ao limite da percepção (*Depois enrola-se no Capricórnio -*), que é o limite último perante o qual o nosso conhecimento soçobra, no descobrir-se ilusão (*Denying that it was -*).

A *qualidade de perda* em que colapsa a experiência estética do existente como presença (*Ela passa e nos ficamos -*) em F962/J812, reproduz-se aqui na auto-negação final do espectáculo da neve que cai, do exercício de *ilustração Corpórea do pensamento* por parte da poesia (*Dispersa-se enquanto fica -*) ganhando um sentido mais pontual (e ironicamente autocrítico) em relação à actividade artística: se a experiência estética é uma grandiosa tentativa de restabelecer em convergência a percepção do espaço e do tempo na determinação do existente como objecto de experiência cognitiva, a actividade artística é a articulação expressiva desta experiência e, tal como ela, está condenada ao falhanço inerente à própria transitoriedade.

A poesia, como a neve, não é algo de intemporal, definitivo, mas maneira de modular a experiência, “dinâmica” que dura o tempo da interação (de quem faz a experiência com o existente acolhido como presença, do texto com o seu leitor) e não pode hipostatizar-se em entidade (*nunca foi*). A neve, a poesia (o *Ar Real do Pensamento* embrulhado num *Pacote de ilustração Corpórea*, a *fisiognomia* de F1163/J1138), é exercício de captação reflexiva da experiência estética para articulá-la em *Figuras* de expressão sensível, para a *situar*, dar-lhe assento nas coordenadas perceptivas que a produzem, num *Arco* que conjuga sem unificar, relação inacabada, ponte sem fundações que parece transpor sem incluir as frentes que desenham a separação. Quem procure na poesia aderência mimética ao chão dos conteúdos da experiência (uma fundamentação cognitiva garantida por conteúdos proposicionais validáveis referencialmente, uma apresentação ‘verdadeira’ do que é) sai decepcionado: a poesia é

negócio insubstancial (unsubstantial trade) de Malabarista que dança sobre um Arco de Brancura tendido de nada a nada, mágico que com mãos imperceptíveis tece Teorias de Luz, desenha Figuras suspensas no Ar Real do Pensamento. A poesia é exercício simbólico de ilustração Corpórea do Pensamento produzido por um ilusionista (equilibrista sobre fio suspenso no vazio, prestidigitador, malabarista), ‘truque’ que, tal como todos os números de magia, é desmentido pelo próprio fim (Depois enrola-se no Capricórnio -/ Negando ter havido). Não apenas a poesia passa, mas nunca existiu: não é parte do mundo, mas modalidade do nosso relacionamento com ele. A neve-poesia é dinâmica de interação com a situação: espalha-se, condensa, situa; atravessa, mas pára, dispersa enquanto fica, envolve-se. A palavra poética articula o ritmo antinómico da experiência espaço-temporal na tensão entre divergência e convergência dos dados registados, bandos de aves que ora se dispersam ora se condensam, e no esforço algo fantasioso (habilidade de malabarista) de os fixar em coordenadas de referência empírica, de inerência a um aqui e agora (situates: coloca-se) que é sempre mais tentativa do que resultado efectivo (Arco sem base). A palavra poética é a coreografia do balanço precário (sempre a ponto de ruir, como as parábolas do prestidigitador) entre a transitoriedade do acto de significar e a duração da sua inscrição (Dispersa-se enquanto fica -), entre o potencial de alcançar o destinatário, transpondo a intencionalidade alheia, e a imanência do texto e da auto-referencialidade lírica (Passa e todavia pára -). Nesta negociação, a palavra poética dá fisiognomonía de carne à Imortalidade do pensamento (F1163/J1138), é estratégia que reconstrói a dinâmica espaço-temporal da experiência sensível como arquitectura antinómica da auto-reflexão do sujeito (de auto-espelhamento: enrola-se): intencionalidade que se produz e reflete no acto perceptivo para se dissolver sempre de novo nele.

A neve, a poesia lírica, diz Dickinson neste texto tão discreta como eficazmente poetológico, constrói *Figuras*: arquitecturas sem base (sem apoio na terra sólida do figurativo mimético, da descrição proposicionalmente consistente) que articulam sem pretensão de verdade a processualidade antinómica dos fenómenos, da nossa percepção deles e da nossa intencionalidade no seio da experiência sensível e do seu registo simbólico. Como já vimos em relação à grande lírica escrita nos mesmos anos, *My Life had stood - a Loaded Gun -* F764/J754, a mecânica constitui para Dickinson um horizonte semântico para a elaboração da própria poética. As intuições fundamentais sobre a noção de figura lírica (*Tapeçaria*) elaboradas em *The Spider holds a Silver Ball -* F513/J605 e *A Spider sewed at Night -* F1163/J1138 na semântica ‘biológica’ da actividade da aranha, são desenvolvidas em F291-E

em termos de uma cinética poética (de cariz físico, como em F764/J754, que fala de movimento, forças e energia), focada na dimensão espaço-temporal antinómica das figuras líricas em relação à sua matriz perceptiva.

O perfil ‘lírico’ da escrita de Dickinson (poesia ‘física’, assumidamente corpórea, na sua ambição metafísica: o poeta é *Mercante da Graça Celeste*), é definido com lucidez nesta apresentação da articulação perceptiva, emocional e reflexiva da experiência não como conteúdo do texto, mas como sua arquitectura figural.

O poeta produz *Figuras, ilustrações Corpóreas da Mente humana*: não imagens do que é, mas *diagramas* do impacto da experiência em quem a faz, registos do evento único, de um encontro com o existente que não produz informação, mas um seu acolhimento estético como presença, uma interação que se desenvolve na própria auto-interpretação expressiva: o dar-se forma por parte do informe (*Himself himself inform* -) na articulação simbólica do que acontece. A *neve* de Dickinson está, deste ponto de vista, muito próxima das *nuvens* de Pessoa,⁵⁷⁹ num grande poema ‘poetológico’, que *ilustra* esta ‘transcrição’ figural da experiência perceptiva como expressão da misteriosa articulação com a experiência interior que é o ‘conteúdo’ de toda a escrita lírica:

⁵⁷⁹E das águas e da relva de Petrarca, na mais famosa canção do *Canzoniere* (a nr. CXXXVI, aberta pelo *incipit* memorável que se tornou proverbial: *Chiare, fresche et dolci acque,/ ove le belle membra/ pose colei che sola a me par donna*):

*Così carico d'oblio
il divin portamento
e 'l volto e le parole e 'l dolce riso
m'aveano, et sì diviso
da l'immagine vera,
ch'ì dicea sospirando:
Qui come venn'io, o quando?;
credendo d'esser in ciel, non la dov'era.
Da indi in qua mi piace
questa herba sì, ch'altrove non o pace.
Se tu avessi ornamenti quant'ai voglia,
poresti arditamente
uscir del boscho, et gir in fra la gente.*

A experiência perceptiva e emocional da beleza da amada torna-se experiência estética tão intensa que *carrega de esquecimento e divide da imagem verdadeira*, deslocando-se simbolicamente na sua expressão metonímica por parte das águas e da relva em que a mulher pousou o seu corpo. A *divisão da imagem verdadeira* (da uma representação objectivamente mimética do existente) gerada pela experiência estética e amorosa é irreversível e *Da indi in qua (desde então)* o poeta *encontra paz* unicamente na figura que exprime o que lhe aconteceu, naquele poema tecido de águas, ar, flores, e relva, em que a sua memória será guardada depois da sua morte, veículo tão denso do *desejo (voglia)* que o gerou, que ganha força de autonomia antropomórfica e pode *sair da mata* (da interioridade solitária do poeta) para *gir in fra la gente*.

*Como nuvens pelo céu
Passam os sonhos por mim.
Nenhum dos sonhos é meu
Embora eu os sonhe assim.*

*São coisas no alto que são
Enquanto a vista as conhece,
Depois são sombras que vão
Pelo campo que arrefece.*

*Símbolos? Sonhos? Quem torna
Meu coração ao que foi?
Que dor de mim me transtorna?
Que coisa inútil me dói?*

Coisa inútil são as *nuvens*, mas como *doem* no coração tornado céu pelos *sonhos* que nele correm (e nunca *tornará* a ser o que foi antes de os ter tido)! Coisas tão inúteis e dolorosas, que *são* (que ‘existem’) só o tempo de as vermos no céu do nosso coração, na altura que ele tem perante *o campo* frio das nossas vidas, quando os sonhos, que temos mas não são nossos, fazem dele algo que é parte de nós, mas não nos é dado, num sofrimento de identidade e separação que nos *transtorna*. *Nuvens? Sombras? Símbolos? Sonhos?* A pergunta não terá resposta: a poesia não responde, não diz o que são estas coisas, *que são* apenas/ *Enquanto a vista as conhece*, mas di-las, numa figura em que elas nunca mais serão *conhecidas na vista* uma sem a outra, porque a nuvem ficará dita pelo sonho e a sombra; o sonho ficará dito pela nuvem, e, neste seu ser ditos, em conjunto ficarão *Símbolos, coisas inúteis* que produzem um ver dentro de si que não é contemplar algo que aí estava, mas gerá-lo, dar forma ao informe (*Himself himself inform*), mudar o coração de forma que nunca mais *tornará... ao que foi*.

Como as nuvens eu vejo os sonhos - diz o poeta -, *enquanto* faço delas *símbolos que são*, que existem *enquanto* ficam *conhecidas na minha vista* (sentido articulado em inteligibilidade perceptiva no poema) e que, *depois*, rapidamente se tornam *sombras que vão*, se perdem no *campo que arrefece* (na vida, que se afasta do fogo da experiência e do sentido transmitido pela escrita). Fora do texto em que se inscrevem, os símbolos, sonhos que correm no corpo das nuvens, são sombras frias (como os sonhos fora do coração que os alimenta). Ver sonhos ao contemplar as nuvens é possível apenas à poesia, à sua capacidade de converter em interpretação expressiva de si mesma toda a experiência (minha e ao mesmo tempo de todos: *Nenhum dos sonhos é meu/ Embora eu os sonhe assim*: o símbolo é por definição partilhável). Na poesia, as nuvens não são ‘imagens’ dos sonhos, cópias perceptivas de estados interiores que se dissolvem quando o poema se apaga. As nuvens tornam-se símbolos,

sinal pelo qual *conheço* o que me acontece ao vê-las (ter sonhos), e, ao mesmo tempo, interpretação expressiva da minha visão (expressão do que nela *conheço*). As nuvens, tornadas índice e produtor dos sonhos, não são descrições miméticas de conteúdos de experiência, mas interpretação expressiva daquilo que produzem (o impacto da experiência perceptiva no eu). A sua lógica figural é genealógica e interpretativa, não mimética: não comparamos os sonhos às nuvens porque ambos correm inalcançáveis e passam tornando-se sombras, mas porque *os sonhos são coisas que são apenas enquanto as conhecemos na vista*, enquanto lhes doamos inteligibilidade perceptiva num significante como as nuvens. Temos os sonhos a passar por nós - meras sombras, depois, na terra arrefecida da vida -, *sonhamo-los assim*, coisa não nossa, alta demais para a alcançar, porque lhes damos figura de nuvem, porque os pomos a correr como elas no céu do nosso coração e a arrefecer no campo da vida, fora da poesia, que não é mais nada que sonhar: fazer da vida símbolo. Temos sonhos *assim*, porque é isto que as nuvens fazem e, ao vê-las, pomos-nos a sonhar, fazendo aos sonhos o que as nuvens fazem (os sonhos não existiam antes das nuvens, e não existem depois: é nelas, enquanto símbolos, que são coisas, *que são*).

Como o *Viés de luz* invernal se tornava *símbolo (emblema)* da clivagem interior do eu de que produzia o reconhecimento em F320/J258; como, em F962/J812, a luz primaveril se tornava *Sacramento*, instrumento e símbolo, do acolhimento estético do existente como presença; assim as nuvens do poema de Pessoa se tornam símbolo dos sonhos que a sua visão gera, arquitectura de estados perceptivos, interiores e textuais, em que cada um é significante do outro na rede figural que os mantém ligados: a nuvem significante da sombra e do sonho; o sonho da sombra e da nuvem que a produz; a sombra do sonho que se dissolve e da nuvem que a projecta.

As figuras não são puras formas, abstrações lógicas, mas “formas que definem um corpo” (para retomar a definição dantesca), são corpo *conhecido na vista* como forma; formulações de experiências particulares e indissociáveis delas porque, nelas, os conteúdos se articulam em expressão que não é informação sobre, mas interpretação de, instrução, regra de interação estabelecida por meio da conversão trópica, *fisiognomónica*, da experiência em redes simbólicas constituídas por múltiplas operações de associação analógica (metafórica) e combinatória (metonímica), de condensação (subtração), deslocamento substitutivo (permutação), oposição.⁵⁸⁰

⁵⁸⁰Sobre estas categorias de “trabalho do sonho”, cf. FREUD 1900: 280ss., Cap. VI. “Die Traumarbeit”, que identifica “Verdichtung-, Verschiebungsarbeit, Darstellungsmittel” (“trabalho de consolidação” e

Enquanto o processamento lógico-analítico da experiência procede por abstração, identificando propriedades e regras gerais objectiváveis que prescindem da experiência concreta, a interpretação figural fica ‘dentro’ da experiência concreta que expressa, incidível dela. As figuras são instruções, não de valor geral mas ‘exemplar’, sobre como acolher o existente como presença, perseguindo uma estratégia interpretativa e performativa que não é vinculante nem de um ponto de vista lógico nem de um ponto de vista epistemológico ou prático, sem por isso de avançar uma pretensão normativa de validade face ao resultado pontual (incarnado num *corpo* particular) exemplarmente produzido.

§50 A LITERATURA, EXERCÍCIO DE EXPRESSÃO INTERPRETATIVA DOS PRÓPRIOS CONTEÚDOS

De um ponto de vista epistemológico de fundo, as figuras não constituem algo de especificamente literário, porque moldam toda a forma de discurso.⁵⁸¹ A peculiaridade do discurso literário é a autonomização desta figuralidade gnoseológica geral, a sua especialização em processamento simbólico da experiência, não vinculado à validação convencional, referencial, performativa, lógica e factual, dos conteúdos transmitidos que pelo contrário rege o bom funcionamento do uso comum da linguagem, do discurso das interações comunicativas e da sua institucionalização jurídico-política e científica. Nestes casos, a aceitabilidade (se não, em absoluto, validade) da figura é sujeita a uma regra de adequação ‘mimética’ ao ‘estado das coisas’ enquanto adequação ao ‘literalismo’ do uso da linguagem, enquanto conformidade aos significados estabelecidos pelas convenções semânticas e sintácticas e pela coerência lógica, isto é, aos conteúdos proposicionais da elocução. Como “reconstruído” pelo Wittgenstein das *Investigações Filosóficas* na sua palinódia do *Tractatus logico-philosophicus*, a linguagem comum (o uso comum da linguagem) não é mimética no sentido em que ‘representa’ a realidade, como mosaico de espelhos de estados de coisas, mas em que a sua utilização literal - o respeito das suas convenções semânticas, gramaticais e

“deslocamento”, “meios de representação” que produzem “Verbildlichung” e “Symbolbildung” (“ilustração” e “formação de símbolos”). Para a sua generalização como “categorias de trabalho da linguagem” e uma correspondente classificação geral das figuras retóricas, cf. LYOTARD 1971: 209ss e GROUPE μ 1970: 49ss. (que as reformula como adição, subtração, combinação de adição e subtração, permutação). Para uma análoga tentativa de organizar sistematicamente a “tropológica retórica” na base dos mecanismos inconscientes de representação e simbolização, cf. também o ensaio “Freud’s Topology of Dreaming” in WHITE 1999.

⁵⁸¹ Esta generalidade gnoseológica do figural é sistematicamente tratada por Cassirer, na sua famosa *Filosofia das formas simbólicas* (1923) numa linha de reflexão que radicaliza a noção kantiana de esquematismo. O problema da grandiosa síntese de Cassirer é que fica fechada numa abordagem rigidamente apriorístico-transcendental, incompatível com a inerência genética do figural à experiência particular (que não gera cognitivamente, mas pela qual é gerado, processando-a interpretativamente): o figural é sempre *a posteriori*.

sintáticas - garante ao discurso a “certeza” epistemológica - intersubjectivamente produzida e reconhecida – da própria pertinência referencial ao mundo (como conjunto das experiências cognitivas e das práticas individuais e colectivas). O discurso mimético como discurso ‘literal’ não é um discurso de imitação da realidade, mas de conformidade a regras gramaticais e convenções semânticas da língua, em que é subordinado como funcional à transmissão do sentido ‘literal’ o recurso a dispositivos retóricos e figurais, que são, por isso, tendencialmente - nunca absolutamente – descartados.⁵⁸² No limite, discurso mimético como discurso ‘literal’, característico do uso linguístico comum assim como da escrita científica e jurídica, e discurso figural, característico da literatura, podem ser estilizados como modalidades opostas e complementares (nunca puras: não pode haver nem um registo exclusivamente literal-mimético nem um registo exclusivamente figural, pois todo o uso da linguagem implica os dois) de validação da pretensão normativa da respectiva forma de produção e expressão de experiência cognitiva. Por um lado, é, descritivo-mimética toda a representação (cujo cariz figural fica subordinado à sua pretensão de ser) extensionalmente consistente e o mais possível neutral (*observer independent*) dos conteúdos referenciais da experiência, assim como é descritivo-mimética toda a representação proposicionalmente determinada e ilocutoriamente ‘correcta’ dos conteúdos extensionais e intencionais da experiência (*observer relative*). Por outro lado, é figural toda a exposição (*performer involved*) que faz da interpretação expressiva dos próprios conteúdos a própria modalidade de discurso, desenvolvendo modalidades simbólicas não estabelecidas pelas convenções linguísticas, que não são disponíveis ao destinatário (não são partilhadas numa enciclopédia comum), que as deve, de obra em obra, reconstruir.⁵⁸³ A diferença essencial entre estas duas formas gerais de discurso não é de tópico, mas de modalidade cognitiva e linguística, assim como de critério de validação: é literal-mimético (embora, eventualmente, com êxitos muito

⁵⁸²Trata-se de “l’écriture blanche”, do “degré zéro de l’écriture”, de que escreve Roland Barthes numa formulação mais longa do que a própria obra a que dá o título, cf. BARTHES 1953. Uma definição do “degré zéro” como “conceito operativo” (noção limite, eventualmente não empiricamente observável) de um uso ‘totalmente’ (gramaticalmente, semanticamente e pragmaticamente) convencional da linguagem é formulado por GROUPE μ 1970: “On peut également concevoir le degré zéro comme cette limite vers laquelle tend, volontairement, le langage scientifique. Dans cette optique, on voit bien que le critère d’un tel langage serait l’univocité. Mais on sait aussi à quels efforts de redéfinition des termes une telle exigence conduit les savants: n’est-ce pas convenir que le degré zéro *n’est pas* contenu dans le langage tel qu’il nous est donné? C’est bien une telle position que nous aimerions défendre.” (*Ib.*: 35)

⁵⁸³A má literatura, a literatura de imitação, recorre a modalidades simbólicas não linguisticamente mas culturalmente convencionais, adoptando dispositivos figurais já produzidos em outras obras, por outros autores, cujo pré-conhecimento o destinatário partilha, identificando-os imediatamente: a idiossincrasia simbólica própria do dispositivo figural torna-se mecanismo repetitivo, cliché. Toda a época tem o seu repertório de figuras simbólicas seminais, arquétipos, implodidos em estereótipos na escrita ‘académica’ dos epígonos. Deste ponto de vista o arcadismo pastoril é tão esterilmente fértil como o modernismo vanguardista.

diferentes) um protocolo científico, assim como um relato confessional que descreva estados de alma em termos de consistência proposicional (postulando por isso a possibilidade, pelo menos de princípio, de uma descrição conceptualmente unívoca dos conteúdos da experiência interior). Para ambos, o critério de validação é ‘factual’, é a verificabilidade pelos conteúdos da experiência (referenciais ou intencionais que sejam: no protocolo científico, o critério de validade é a verdade; no relato confessional, ao critério da verdade dos factos acrescenta-se o critério da sinceridade na descrição dos estados interiores). É pelo contrário figural um discurso que organiza o registo de acontecimentos exteriores ou interiores na articulação expressiva da experiência neles envolvida, assumindo que a consistência proposicional da representação da(s) experiência(s) em questão ou não é de todo alcançável, ou é inadequada perante a complexidade e opacidade dos seus conteúdos.⁵⁸⁴ O discurso literário, de normatividade figural, encontra a sua necessidade cognitiva quando a ‘verdade dos factos’, a ‘justiça’ das ações e das decisões, a ‘sinceridade’ na auto-descrição, passam a ser considerados critério de validação não pertinente, porque fora do alcance (é o caso de situações de cariz aporético como os conflitos trágicos – eticamente insolúveis -, ou as experiências temporais exploradas nos poemas de Dickinson analisados), ou insatisfatório (porque unilateral, reducionista) perante conteúdos que transcendem a objectivação descritivo-proposicional. Nestes casos a única alternativa a uma frustrante quando não destrutiva desistência expressiva é o ‘fazer sentido’ da articulação figural, a sua capacidade de processar a experiência em sentido, ao expô-la numa forma de expressão que é uma modalidade de interpretação.

Nesta perspectiva, podemos assumir que *literatura é um exercício de interpretação expressiva dos próprios conteúdos*, cujo critério de validade não está na verdade, justeza, autenticidade dos próprios conteúdos (determinados proposicionalmente como objecto de juízo), mas na capacidade de articular como sentido a própria expressão interpretativa (na potência expressiva da suas figuras de sentido). Generalizando esta definição a toda a arte,

⁵⁸⁴ A grande pergunta que aqui se põe é se o discurso histórico, no seu cariz narrativo, é neste sentido puramente literário (não validável em termos de verdade), como provocatória mas robustamente argumentado por WHITE 1973 e 1987, ou pode ser considerado científico. Esta questão, amplamente debatida no seio da historiografia, é tão importante quão complexa e será aqui apenas enunciada, orientando o foco da nossa discussão na figuralidade narrativa de género ficcional e não historiográfico.

podemos admitir que, nas artes não verbais, este exercício de interpretação expressiva dos próprios conteúdos pode gerar figuras que têm sentido sem ter significado.⁵⁸⁵

A diferença entre discurso literário e não literário não é nem de conteúdo nem puramente formal (de presença e ausência de determinadas estruturas e convenções), mas de modalidade cognitiva e linguística, e de critério racional de validade: é literatura toda a forma de discurso em que a figuralidade (comum a todo o discurso humano, nas suas formas de processamento da experiência – narrativa, teórica, performativa, estética, etc.) não seja validada apenas como conteúdo, mas se torne modalidade primária e autónoma, do ponto de vista do critério racional de validação, da expressão interpretativa dos próprios conteúdos. Por isso, podemos ocasionalmente ler como literatura alguns textos não literários, do ponto de vista da sua pretensão normativa principal, avaliando-os não do ponto de vista da consistência factual, prática, científica, mas do ponto de vista da potência figural de expressão interpretativa daquilo de que falam. *O Diálogo sobre os Dois Principais Sistemas do Mundo* de Galileo Galilei por exemplo, é uma obra extraordinária, seja no quadro da história da ciência moderna seja no da história da literatura italiana (e não só). Com efeito, esta obra de Galileu, além de ilustrar avanços substanciais no campo da física e da astronomia, e de estabelecer de forma sistemática o papel da prova experimental na investigação científica, inaugurando a viragem epistemológica para a noção moderna de ciência, cria um novo padrão na prosa italiana, influente para além da prosa científica, ao desenvolver uma forma de escrita cuja figuralidade linguística interpreta de forma expressiva os próprios conteúdos cognitivos (a ‘objectividade’ é uma figura interpretativa da experiência radicalmente nova, na altura em que Galileu procura determiná-la como padrão epistemológico).

O que caracteriza a figuralidade lírica (central do ponto de vista deste trabalho dedicado à exploração de figuras líricas da temporalidade na escrita de Emily Dickinson) em comparação com outras formas de figuralidade (narrativa, dramática, etc.) é uma modalidade de acolhimento ‘estético’, perceptivo, *do brilho corpóreo de forma* que é todo o fenómeno, e do impacto que a interação com o existente pode suscitar, elevando-o a presença, no reconhecimento da indeterminabilidade última da experiência, própria à contraditoriedade da condição espaço-temporal e da transcendência da apropriação activa e passiva (feita de intencionalidade e padecer) do titular da experiência de tudo aquilo que é ‘dado’. Com efeito,

⁵⁸⁵ Enquanto as formas de discurso cognitivamente vinculadas a critérios de validação da ordem da verdade e da justiça podem ser generalizadas como exercícios de interpretação explicativa (nas ciências) ou avaliativa (na crítica, no direito) dos próprios conteúdos.

esta articulação perceptiva, emocional e reflexiva da experiência nas suas contradições insolúveis, é conteúdo relevante de toda a escrita, que transmigra de obra em obra, em todos os géneros literários: dos diários aos romances, das comédias às tragédias, das sátiras à épica, a percepção de si e do mundo por parte do sujeito é indissociável de toda a tentativa de escrever algo de sensato, mesmo quando o foco do discurso seja outro (como a matriz simbólica dos códigos,⁵⁸⁶ universos ficcionais, a dimensão histórica e dramática dos acontecimentos: ações e comportamentos individuais e colectivos, mecanismos sociais e políticos, cenários tecnológicos). Porém, a peculiaridade da escrita lírica é a exposição figural desta articulação, como arquitectura do discurso e não simplesmente como seu conteúdo; é a integração da descrição mimético-figurativa (assente no conteúdo proposicional do texto) das experiências perceptivas, emocionais e reflexivas feitas objecto do discurso com uma formulação figural em que a interpretação das experiências se torna registo expressivo, e não é apenas conteúdo da representação, numa conversão discursiva que incide no padrão linguístico de consistência semântica convencionalmente assente a nível proposicional.⁵⁸⁷

⁵⁸⁶Em que se desenvolve uma corrente minoritária mas significativa da literatura de cariz marcadamente metalinguístico, de trabalho formalista sobre a linguagem (desde a tradição anglo-saxónica da escrita ‘nonsense’, que tem uma etapa maior nos poemas de *Alice no País das Maravilhas*, até certa poesia dadaísta; desde a experimentação vanguardista da OuLiPo até à poesia concreta).

⁵⁸⁷Todas as línguas têm as suas convenções de consistência semântica (que evoluem historicamente), que predis põem o falante a reconhecer na sua transgressão uma inconsistência cognitiva em relação à enciclopédia veiculada pela língua em questão (à descrição do mundo implícita no seu código semântico). As convenções semânticas são, deste ponto de vista, instruções sobre a organização da experiência que podem entrar em choque com as instruções idiossincráticas (as figuras) formuladas pelo poema. A atribuição de uma qualquer forma de intencionalidade a um ser inanimado é por exemplo uma transgressão semântica para um falante do português e quando Pessoa escreve: *É uma água ansiosa* (em “A água da chuva desce a ladeira.”), o leitor detecta imediatamente este ‘desvio’ como uma metáfora, cuja aceitabilidade é determinada pela coerência textual do poema que impõe a própria regra semântica à convenção linguística. Uma transgressão não aceite como válida pelo leitor é avaliada como erro semântico; uma transgressão bem sucedida é aceite, porque acrescenta sentido. Na lírica em questão, Pessoa não descreve a chuva que cai como objecto da experiência (num relato extensionalmente consistente), mas torna a experiência exterior da chuva figura da experiência interior de angústia em relação ao *muito que contar* (da *dor*, do *pranto*, dos *não querer do amor*), na articulação metafórica que conjuga aquele *ansiosa* (condição interior) com *chuva* (condição exterior) e dá *ilustração Corpórea* (perceptiva) a um *pensamento* que assim se ‘reflete cegamente’ no meio que o envolve. Olho para a chuva, diz Pessoa e vejo-me nela - o que estou a dizer-te é como acontece este ver-me. O poema não transmite uma imagem da chuva, nem da alma de Pessoa (que, por muito que haja que contar, não canta o amor que também não tem, *mas...*), *mas* pretende *cantar a coisa qualquer* que é a ocorrência circunstancial da sua contaminação num dado momento: a tentativa de formular o “acontecimento” pontual de estar no mundo como inextricável complexidade física e intencional, a evenemencialidade da existência como sobreposição de experiência interior e exterior. Dizer que a chuva *é uma água ansiosa* desafia as convenções semânticas do português que não condenamos como arbitrária contravenção às regras do fazer sentido linguístico, se o poema no seu conjunto valida como eficaz esta operação de articulação figural dos conteúdos perceptivos como *ilustração Corpórea* da nossa condição interior.

A água da chuva desce a ladeira.

É uma água ansiosa.

Faz lagos e rios pequenos, e cheira

Um diário, por exemplo, centra-se precisamente no relacionamento do sujeito com o mundo, na expressão da sua interioridade e da sua inserção perceptiva, emocional, reflexiva e narrativa na exterioridade. Contudo, um diário pode ter um excepcional poder descritivo na expressão do eu e da sua interação com o mundo (excedendo o patamar de testemunho para adquirir um valor textual geral), sem ter cariz lírico, porque evita moldar esta experiência como modalidade de auto-interpretação expressiva; o diário pode limitar-se ao registo literal-mimético (validado unicamente pela consistência proposicional e pela conformidade às convenções linguísticas, semânticas e gramaticais) dos factos exteriores e dos estados interiores (de que postula a representabilidade como conteúdo descritivo-proposicional).

§ 51 A FIGURALIDADE LÍRICA

NÃO É UMA ESPECIFICIDADE DE GÉNERO LITERÁRIO

Não é assim pelo tópico, nem pela sua filiação num género literário específico, que se constitui a figuralidade lírica, mas pela construção de figuras de sentido (semanticamente relevantes) a partir da articulação perceptiva, emocional e reflexiva da experiência interior e exterior como modalidade expressiva dos próprios conteúdos. A experiência interior é expressa e interpretada, na figura lírica, pela experiência exterior a que ela é associada pela inerência perceptiva da sua produção: o mecanismo da abstração lógico-reflexiva próprio do pensamento, da generalização do conceito na sua independência da experiência concreta, é suspenso por uma modalidade de interpretação figural que não pretende cindir a experiência interior e a sua inerência perceptiva pontual, mas pelo contrário ‘lê’ e ‘diz’ a primeira na segunda, di-las como incindíveis numa recusa da abstração e das suas implicações de despersonalização objectivadora.⁵⁸⁸ Enquanto a abstração objectiva o conteúdo da

A terra a ditosa.

Há muito que contar a dor e o pranto

De o amor os não querer...

Mas eu, que também o não tenho, o que canto

É uma coisa qualquer.

Para uma reconstrução histórico-crítica sobre o possível, mas não necessário estatuto de ‘desvio’ das figuras de estilo, cf. GENETTE 1966: 205ss. e TODOROV 1972) Para uma definição geral das figuras de estilo, do estatuto da retórica como corpo das utilizações figurais da língua, no quadro da teoria linguística, cf. a síntese em GROUPE μ 1977 e GROUPE μ 1977 (que tem aspectos questionáveis, como a construção de um modelo triádico da semântica do poema, mas é muito útil como recapitulação dos elementos em jogo).

⁵⁸⁸Nisso dá-se o paradoxo da escrita lírica, forma de discurso cujo critério de validação não é ‘factual’, não é a verificabilidade extensional (a ‘verdade’), mas que faz da referência perceptiva o próprio meio expressivo principal. Como declara o entusiasta adepto da poesia num conto de Tchékhov, além de todo o resto

experiência, tirando-lhe o cariz de acontecimento, para fazer dela lei, a figura lírica, na sua adesão radical à singularidade da experiência como acontecimento, diz o conteúdo interior (emocional, reflexivo, ético e cognitivo) por meio do conteúdo perceptivo em que se produz. Na figura lírica a experiência do sujeito não é apenas representada e interpretada como um facto psicológico e biográfico (cl clinicamente validável), como num relato confessional, nem é objectivada em conhecimento por qualquer forma de abstracção (conceptual, reflexiva, científica), mas é interpretada pela ‘genealógica’ exposição do seu acontecimento: a figura lírica é genealógica sem narratividade, a figura lírica é a própria história, na expressão da experiência como a própria origem, na descontinuidade evenemencial do existente (que não se deixa ‘deduzir’ de nada). Não é imagem, representação, mas interpretação: expressão do conteúdo intencional por meio do conteúdo perceptivo em que se produz, articulação do sentido no processo genético da sua formação.

Esta modalidade de interpretação da experiência torna-se indispensável quando uma contradição das suas condições da possibilidade impossibilita a sua objectivação, quando o seu conteúdo não se deixa abstrair em lei, quando uma sua formulação não pode prescindir do seu acontecimento pontual, condensando aquele conjunto de condições em que a subjectividade se manifesta como não coincidência com aquilo que é dado e com aquilo que pode ser generalizado em abstracção.

A dimensão subjectiva da experiência como o não objectivável (empírica e conceptualmente) que se instancia no acontecimento e não é dele abstraível, não se identifica (como frequentemente assumido) com o ‘irracional’ da afectividade humana. A figuralidade lírica é dispositivo simbólico essencial não para a expressão do emocional e do afectivo como aquilo que não é ‘racional’, mas para a expressão da não coincidência subjectiva com o fenoménico (o dado empírico) e o conceptual (a abstracção racional) que se manifesta na intencionalidade da consciência, mas também na passividade da percepção sensível e das suas implicações: no conjunto do processamento performativo do que acontece como experiência. A figuralidade lírica não constitui, por isso, uma forma de discurso em que a representação denotativa (a descrição mimética) é suplementada por uma conotação emocional⁵⁸⁹ e tornada

(“novidade”, “fluência” da elocução, “substância” do conteúdo), para haver poesia é *necessário que cada linha seja enfeitada, que haja flores e relâmpago, e vento, e sol, e todos os objectos do mundo visível*. (TCHÉKHOV, Vol.V: 19)

⁵⁸⁹Este postulado é um dos limites teóricos do *new criticism*, prejudicando a pertinência do seu extraordinário trabalho crítico sobre os textos, governado por uma noção de “denotativismo emocional” que explica a cegueira paradoxal duma corrente focada na dimensão lírica como a essência do poético, mas incapaz de entender a linguagem lírica da poesia romântica e de uma parte do modernismo. Veja-se, como ilustração exemplar deste

semanticamente densa pelo recurso a figuras linguísticas e estruturas que produzem vários níveis de ambiguidade.⁵⁹⁰ A figuralidade lírica é uma forma de discurso que articula simbolicamente o processamento performativo do que acontece, como experiência, no seu expôr-se na particularidade concreta, única, deste processamento como conjunção pontual de estados interiores e exteriores.⁵⁹¹ Em experiências como o amor, a morte, o sofrimento, a inserção *kairótica* no *chronos*, radicaliza-se esta não coincidência da subjectividade com aquilo que é dado, radicaliza-se o papel constitutivo da performatividade intencional e ‘passiva’, e, por isso, a figuralidade lírica torna-se dispositivo simbólico essencial para a sua exposição *numa* morte, *num* amor, *num* sofrimento, *numa* constelação *kairótica* (ou *chrónica*), que se tornam expressão interpretativa de si mesmos. Nenhuma abstracção pode ‘definir’ estes conteúdos, ‘incompreensíveis’ fora do envolvimento performativo com eles: não é suficiente uma sua ‘descrição’ que seja *observer relative*, antes é necessária uma sua exposição *performer involved* para que a sua interpretação ‘faça sentido’: articular um ponto de vista sobre a morte, o amor, a inserção temporal *dos outros* não é suficiente para articular a nossa compreensão deles.

reducionismo semântico, a definição de poesia desenvolvida no célebre artigo de denúncia da “affective fallacy”, que por um lado denuncia como “common critical mistake /.../ the confusion between the poem and its results “ e o consequente juízo do “poem’s worth on its psychological effect on the reader” (WIMSATT/BEARDSLEY 1946: 92), mas, por outro lado, reduz este “valor” à capacidade do poema de exibir “the emotive quality of objects” (“Poetry is characteristically a discourse about both emotions and objects, or about the emotive quality of objects” (*Ib.*: 101). Nesta perspectiva, que retoma e desenvolve a definição de Matthew Arnold, segundo a qual a poesia “attaches the emotion to the idea; the idea is the fact” (*Ib.*: 98), “all poetry, so far as separate from history, tends to be formula of emotion” (*Ib.*: 100), que é autenticamente poética enquanto cognitivamente “translatable” (*Ib.*: 97) graças à sua associação a objectos perceptivos. Assim, afinal, o objectivo da crítica é determinar uma “emotive semantics” (*Ib.*: 99), num rastreio dos “two kinds of real objects which have emotive quality” e que podem ser poeticamente associados numa “juncture characteristic of poetry /.../ the simile, the metaphor, and the various less clearly defined forms of association” (*Ib.*). A justa focalização do envolvimento da dimensão perceptiva na escrita lírica fica prejudicada pelo duplo reducionismo emocional e denotativo, porque a figuralidade lírica não se limita a articular emoções mas o conjunto da experiência interior, e fá-lo não graças à associação a objectos exteriores dotados de “qualidade emocional”, mas por meio da inerência desta experiência interior a uma dada experiência exterior, na recusa de toda abstracção da singularidade de acontecimento fenoménico.

⁵⁹⁰Na sua reconstrução de sete categorias de ambiguidade poética, extraordinariamente preciosa em termos analíticos, EMPSON 1947 não põe em questão o cariz univocamente denotativo do mecanismo semântico geral da linguagem, ficando assim preso a um formalismo auto-referencial, que faz da ambiguidade uma categoria genética do poético (com a implicação altamente problemática segundo a qual toda a linguagem ambígua é poética).

⁵⁹¹Por isso a poesia não precisa nem de metafísica (da tradução dos conteúdos intencionais em abstracção conceptual) nem de sentimento (da descrição dos conteúdos emocionais como estados psicológicos): ela é a própria metafísica e a própria psicologia, na radical autonomia simbólica das figuras, tão mais poderosas quão auto-suficientes, expressão tão ‘completa’ do que interpretam que se tornam o próprio sentido, como as coisas. *O único sentido íntimo das coisas/ É elas não terem sentido íntimo nenhum*, e o poeta é precisamente quem as diz de forma a elas serem o próprio sentido, como realça Fernando Pessoa, fazendo de Alberto Caeiro, o poeta por antonomásia, pai de todos os poetas, porque ele, o *guardador de rebanhos*, que *fala na natureza não porque saiba o que ela é, não tem filosofia: tem sentidos* (“Segundo Poema”).

É evidente que esta figuralidade lírica transcende o género da poesia lírica (que institucionaliza esta forma de escrita num corpo de convenções literárias historicamente variáveis) e pode acolher-se no coração de todo o discurso literário: da prosa narrativa ao poema épico, de textos dramáticos a satíricos. A diferença de género literário, deste ponto de vista, produz-se pela preeminência das respectivas figuras na moldagem geral da arquitectura do sentido textual, juntamente com o recurso a convenções estilísticas culturalmente partilhadas (mas, de alguma forma, semanticamente secundárias, porque variáveis):⁵⁹² a presença relevante de figuras narrativas é comum à poesia épica e à prosa narrativa, independentemente do seu cariz estilístico convencionalmente determinado como poesia e prosa (presença e ausência de métrica, rima ou outros indicadores da estruturação em verso); um texto tendencialmente despido de figuras narrativas será catalogado como dramático, se a interpretação expressiva dos seus conteúdos for desenvolvida por figuras dramáticas⁵⁹³ de acção, diálogo, elocução monológica directa; como satírico, se moldado pela figura de contraposição irónica a estados das coisas (relacionamentos interpessoais, condições pessoais e sociais); como lírico se a sua arquitectura semântica for constituída por figuras de articulação perceptiva, emocional e reflexiva da experiência (que pode explicar-se como *tipológica* celebração de cumprimento na ode, ou como *skhēmática* deprecação da perda na elegia).

Há obras poderosas em que o autor consegue conjugar no mesmo texto uma concentração de figuras de diferente cariz simbólico atribuíveis a formas de escrita literária diferente, embora a filiação do texto seja unívoca do ponto de vista da convenção. Esta pluralidade caracteriza, por exemplo, o teatro de Shakespeare, riquíssimo tanto do ponto de vista dramático da construção da acção e das personagens, como do ponto de vista lírico (incluindo peças cuja qualidade ‘lírica’ é superior ao poder dramático: a arquitectura dramática é medíocre, mas a figuralidade lírica é deslumbrante, como, por exemplo, em *Troilo e Créssida*).

Igualmente, a *Eneida* é tão densa de figuralidade lírica que se tece ao lado e pelo interior da figuralidade narrativa, que pode ser lida como um longo poema lírico. Não é

⁵⁹²Assim o recurso à prosa ou à poesia (determinado por convenções estilísticas historicamente estabelecidas) é paradoxalmente secundário, do ponto de vista da escrita dramática (e Shakespeare pode passar no mesmo texto da prosa para a poesia com a maior liberdade).

⁵⁹³Para uma definição geral das figuras narrativas e dramáticas cf. GROUPE μ 1970: 170ss (a secção “Figures de la narration”, que todavia não diferencia adequadamente o “discurso teatral”, desclassificado a subgénero do discurso narrativo; para uma elaboração mais subtil da diferença figural entre estas duas formas de figuralidade, cf. “Les frontières du récit”, GENETTE 1972: 49ss.).

apenas uma questão de densidade de figuras linguísticas de cariz lírico, em particular de metáforas tão sugestivas que ficam para sempre na memória (até se tornarem lugares-comuns como a tão bela e gasta *per amica silentia lunae*), mas da riqueza de articulação simbólica da experiência perceptiva com a experiência interior, da abundância de poderosas *ilustrações Corpóreas* desta combinação e das suas contradições insanáveis, em que sujeito e objecto ficam inextricavelmente associados, tornando-se assim inadequada, toda objectivação (cognitiva e moral), mas sendo contudo possível uma sua expressão interpretativa partilhável. Encontramos uma amostra exemplar de como esta precisão de interpretação expressiva pode conjugar-se, na sua formulação lírica, com a indeterminabilidade cognitiva da condição humana, nos versos 405-412 do Livro IV, em que é apresentada a luta interior de Eneias que acaba de receber de Mercúrio, mensageiro dos deuses, a ordem de abandonar Cartago e Dido, para retomar a sua viagem a Itália:

*At vero Aeneas aspectu obmutuit amens,
arrectaeque horrore comae et vox faucibus haesit.
ardet abire fuga dulcisque relinquere terras,
attonitus tanto monitu imperioque deorum.
heu quid agat? quo nunc reginam ambire furentem
audeat adfatu? quae prima exordia sumat?
atque animum nunc huc celerem nunc dividit illuc
in partisque rapit varias perque omnia versat.*⁵⁹⁴

Eneias é abalado por um choque entre a decisão de obedecer aos deuses e o duplo desgosto de abandonar as doces terras que o acolheram, *doces* pela rainha que aí governa, e de ferir alguém que o ama tão apaixonadamente. Uma paráfrase sinóptica e a tradução portuguesa em questão (que não consegue restituir o tecido figural do original latino) convertem em descrição mimética o seu conteúdo proposicional: relato da experiência de divisão entre uma constrição exterior (que determina a vontade a abraçar uma determinada

⁵⁹⁴ *Fora de si, emudeceu Eneias,
seus cabelos se eriçam, voz lhe falta.
A pressa que há é de partir, fugir,
é de deixar a terra hospitaleira;
foi como se o tivesse o raio ferido
naquela ordem solene de seus deuses.
Que vai ele fazer? Como dizê-lo
à rainha já tão apaixonada?
Como vai começar? Rápido espírito
o leva a uma ou outra decisão,
em posições opostas, lhe dá voltas
entre as escolhas várias e possíveis.*

conduta) e uma constrição interior, que impele no sentido oposto mesmo quando já derrotada. O combate não é, em última instância moral, pois não afecta propriamente a vontade do seu protagonista: a resolução é tomada no instante em que o herói recebe a ordem divina (*atónito*, despidido de toda capacidade de reacção, Eneias sujeita-se instantaneamente a tão magno comando, aviso divino: o homem “pio” despede-se por inteiro da vontade própria, perante a vontade divina).⁵⁹⁵ A vontade de Eneias renunciou a si mesma para acolher a divina. Mas o homem que não quer mais por si, não deixa por isso de desejar: é lacerado na luta entre a vontade alheia que tornou sua e o efeito devastador que ela tem na sua subjectividade emocional, no seu sentimento não apagado de homem. Eneias é obediente mas não insensível, não abdica do desejo: *Mas o pio Eneias... deseja (At pius Eneias... cupit)*.⁵⁹⁶ O melancólico herói troiano é, mesmo por isso, pio, porque não deixa de desejar, de *ser sacudido (labefactus)* por aquele grande desejo ‘amoral’ que o é o amor (*magno amore*), porque a sua obediência custa-lhe uma luta terrível com a parte afectiva de si mesmo, que não se deixa simplesmente identificar com a decisão da vontade, com o decreto do superego (as pulsões que são anuladas e não activamente sublimadas nos imperativos superiores da moral, ficam activas, patológica e ‘impiamente’, no disfarce do recalque).

É precisamente esta clivagem entre vontade e desejo (entre imperativo ético e pulsão), que a paráfrase relata com o distanciamento cognitivo de um registo clínico, que é figurada no ritmo quebrado dos versos virgilianos, fragmentados pela sequência premente das perguntas (*quid, quo, quae*) e por aqueles intraduzíveis dois versos (411 e 412) em que Eneias persegue o próprio *eu* *veloz (animum celerem)*, que escapa do controlo da sua vontade, e o divide em dois (*nunc huc celerem nunc dividit illuc*), pior: desmembra-o (*in partisque rapit varias*) e espalha-o por todo o lado (*perque omnia versat*).

Nunc huc... nunc illuc dividit: a divisão de um homem lacerado entre dever e desejo (entre piedade e perda, desgosto de ferir e desertar quem ama e o ama) é articulada na impossível simultânea deslocação espacial de um *agora* interior (*animum nunc*) que não cabe em lado nenhum, porque se encontra simultaneamente e não sucessivamente *aqui* e *ali*, como

⁵⁹⁵ *Atonitus/ monitu*: a quase identidade fonética entre as duas palavras ‘martela’ a identificação pessoal com a ordem superior, no seu efeito de rendição incondicionada por parte do sujeito. O homem pio “torna-se”, no plano da vontade, a ordem recebida.

⁵⁹⁶ *At pius Aeneas, quamquam lenire dolentem
solando cupit et dictis avertere curas,
multa gemens magnoque animum labefactus amore
iussa tamen divum exsequitur classemque revisit.*

assinalado pela iteração paratática do *agora* circunstanciada pelo *divide* (*dividit*). O eu de Eneias não está *agora* aqui e *depois* aí, mas *divido* entre *agora aqui* e *agora aí*, entre dois *agora* que não são sucessórios, mas simultâneos e por isso incompatíveis do ponto de vista cognitivo,⁵⁹⁷ que para ele são igualmente necessários, num delírio da mente contra as constrições da realidade em que fica inevitavelmente derrotado. Dividir-se desta forma é, em realidade, desmembrar-se em partes (*in partisque rapit varias*) e *deitar fora o todo* de si (*perque omnia versat*).

Um eu em que coexistem um “agora aqui” e um “agora aí” encontra-se numa condição de trágica perda de si mesmo, de *divisão* não descritível na consistência de um conteúdo proposicional extensionalmente pertinente, mas apenas significável numa linguagem cuja coerência semântica fica ‘figuralmente desfigurada’, exactamente como a consciência nela exposta.

Poema tão diferente da *Eneida*, e contudo a ela ligado por uma reivindicada filiação artística e espiritual, a *Divina Comédia* é uma concentração de figuras narrativas (relato de uma viagem que constrói um mapa físico como mapa espiritual do universo, confissão de uma evolução interior, e crónica histórica, social, artística, religiosa e política do seu tempo de enunciação) e dramáticas (porque o registo ‘épico’⁵⁹⁸ é desenvolvido em cenas de confrontação dialógica e de acção, de grande variedade e intensidade, que avultam autónomas face à mecânica narrativa, cuja necessidade não é deduzível da necessidade diacrónica do enredo).⁵⁹⁹ Como realçava ELIOT 1929, num ensaio seminal sobre o poeta, a escrita de Dante “is easy to read” (*Ib.*,206), mais traduzível e acessível do que a linguagem shakespeariana, fechada pela sua sumptuosa figuralidade retórica numa inacessível “remoteness” (*Ib.*, 208). Contudo, uma ‘leitura não apressada depressa’ constata que esta

⁵⁹⁷ Apenas a nível subatômico se dá a possibilidade que uma entidade física esteja contemporaneamente em dois lugares diferentes e a lei primária da intencionalidade, a garantia da coesão fenomenológica da consciência, exclui a possibilidade perceptiva de associar o agora ao aí: o que nos é perceptivamente dado como conteúdo da nossa representação sensível é sempre só a sobreposição, se não a coincidência, do aqui e agora.

⁵⁹⁸ Nas *Lições de Estética* de Hegel, a *Divina Comédia* torna-se exemplo maior para ilustrar a natureza da poesia épica, tradição literária ‘inaugural’ da civilização mundial; cf. *ÄSTHETIK*, Vol.II, Cap.III, C.I.3.c. §§ (Bd.15: 406-407).

⁵⁹⁹ É tão errada a ideia de reduzir as personagens encontradas por Dante a alegorias morais, esquemáticas ‘ilustrações’ do atlante teológico dos pecados e das virtudes que o poeta recebe do próprio tempo, quão impossível é encerrá-las numa simples lógica de necessidade narrativa. Numerosas são as figuras, os diálogos, as cenas da *Divina Comédia* que “surgem” (cf. a famosa análise do *Allor surse* de Farinata degli Uberti em AUERBACH 1949: Vol. I, Cap.VIII) fora da estrutura narrativa do poema como presenças autónomas, a *tutto tondo* (escultórias), que na sua poderosa evidencia dramática e perceptiva não têm outra justificação que si mesmas, exactamente como acontece fora da literatura, na experiência real (em que não é dada nenhuma racionalidade absoluta de que possamos deduzir a existência e as suas manifestações). Há poucos vivos tão vivos, na literatura universal, como os mortos de Dante.

linguagem “fácil”, “simples”, “transluzente” (*Ib.*, 207), está construída por uma complexidade figural centrada na articulação da experiência sensível, emocional e reflexiva (embora só parcamente recorra à metáfora, figura lírica por antonomásia, que dificilmente se concilia com o cariz alegórico geral do poema, *Ib.*, 210). Toda a poesia dantesca assenta num *realismo sensório* que garante à sua viagem ultramundana, à mais improvável das visões, uma evidência e credibilidade não alcançadas pela maioria dos relatos verídicos. O leitor viaja dentro do corpo de Dante, não apenas dentro da sua mente⁶⁰⁰ e é esta intimidade (que chega a ser “repugnante”, como realçado por Goethe)⁶⁰¹ que entretece este imenso poema épico com uma densa trama lírica.

Um exemplo característico da capacidade dantesca de interpretar a associação de experiência interior e exterior (de desenvolver uma rede de figuras líricas como *ilustrações Corpóreas* em que a experiência se processa simbolicamente em sentido) é a cadeia de sinestésias que, no Canto V do *Inferno* (25-30), apresenta a entrada no segundo círculo, em que são castigados os luxuriosos:

*Or incomincian le dolenti note
a farmisi sentire; or son venuto
là dove molto pianto mi percuote.*

*Io venni in loco d'ogne luce muto,
che mugghia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.*⁶⁰²

⁶⁰⁰Dante desmaia frequentemente (de medo, de piedade, de arrependimento), no seu terrível périplo ultraterreno (cf. também: *Inferno* III, 130-136; V, 139-142; *Purgatório*. XXXI, 89) No Canto XXXIV do *Inferno*, uma angustiante paralisia (é a síndrome de *locked-in*: *Io non morì e non rimasi vivo - Eu não morri e não me fiquei vivo*) é o efeito da visão horrenda de Lúcifer, o príncipe dos demónios, *imperador del doloroso regno*, que é descrito como um monstro de três caras e três pares de asas gigantescas de morcego. Toda a descrição do anjo do mal é um condensado alegórico, sem nenhuma preocupação mimética, e Dante não se esforça em ‘plausibilizar’ o conteúdo da própria percepção (as coordenadas quantitativas da distância e das dimensões dos actores, indirectamente fornecidas, são absurdas), mas unicamente de provocar a identificação do leitor com a própria condição perceptiva (*Inf.* XXXIV, 30-33):

*più con un gigante io mi convegno,
che i giganti non fan con le sue braccia:
vedi oggimai quant'esser dee quel tutto
ch'a così fatta parte si confaccia.*

*e mais com um gigante eu me convenho
do que os gigantes co ele em cada braço:
já vês como era o todo no reduto
de parte assim formada a tal compasso.*

⁶⁰¹No seu muito citado, epigramático juízo sobre a “repugnante, frequentemente horripilante grandeza de Dante”) (“die widerwärtige, oft abscheuliche Grossheit”). Cf. http://www.treccani.it/enciclopedia/johann-wolfgang-von-goethe_ (Enciclopedia-Dantesca)/

⁶⁰²Agora o som dolente já me acode
fazendo-se sentir; eis-me descido
lá onde muito pranto me sacode.

Or... or: mais um *nunc... nunc*, mas bastante diferente daquele virgiliano que acabamos de ler. *Agora ...agora*: eis que cheguei, porque algo começa. A mudança perceptiva é índice subjectivo da deslocação espacial: a novidade da experiência assinala a alteração da posição. Contudo, neste caso, a transmissão de informação certa por este indicador fiável revela algo mais, assinala que há algo de baralhado (de sinistro) com a nova colocação. O lugar *mudo de luz muge de dor*, uma voz de *choro* que *bate, dá pancadas* na alma. A diferenciação de ouvido, visão e tacto (cuja harmonização de conteúdos é garante de informação sensorial objectiva) colapsa numa tempestade emocional que anula (pela força de *contrários ventos*) o regime intencional da percepção e abala a distinção entre mundo e consciência.⁶⁰³ a exterioridade entra no interior com a violência de uma pancada ‘física’, quando o interior investe esta percepção de um significado moral para o qual estamos impreparados (a falta de toda a luz: o vir menos de toda a verdade e todo o bem). Ouvir é ser batido e perceber a falta de luz: a confusão da percepção, o combate dos sentidos, *contrários ventos* que se disputam o espaço da consciência, são sofrimento moral; não há controlo intencional capaz da experiência sensível, mas unicamente deriva passiva no caos do contraditório quando o mar *combatido por contrários ventos muge*,⁶⁰⁴ quando o mundo (a ‘realidade’ construída como finalização da percepção do exterior na nossa consciência) transmite uma mensagem

*Vim a lugar de luz emudecido,
que muge como o mar no temporal
se é de contrários ventos combatido.*

Todas as traduções aqui reportadas são de Vasco Graça Moura, *A Divina Comédia*. Quetzal, Lisboa 2011. Embora excelente, a versão portuguesa tem que sacrificar a iteração adverbial do original italiano, optando para um *Agora... eis* que interpreta correctamente o seu sentido, mas apaga uma componente relevante da sua articulação ‘figural’. Estamos aqui perante um exemplo evidente daquela desgostosa lei que não admite excepção, segundo qual toda a tradução é traição...

⁶⁰³ *La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina;
voltando e percotendo li molesta.*

*Turbilhão sem sossego, de infernal,
os espíritos leva de rapina:
voltando e fustigando-os por seu mal.*

O *turbilhão* que enfurece lá fora toma posse interiormente de Dante, que é *batido* exactamente como o são as almas perdidas dos condenados: o verbo utilizado para designar a sua condição é o mesmo (*molto pianto percuote* o poeta assim como a tempestade infernal, *percuote li spirti*). O poeta *experimenta*-se pecador entre pecadores e com pavor lê no castigo deles a própria condição (de caos interior e de falta de luz).

⁶⁰⁴ A anástrofe de *contrari venti*, que inverte a ordem sintáctica prescrita pelo sentido eufónico do falante italiano, quebra a inércia do ouvido, despertando uma atenção e um mal-estar ‘fonéticos’ que realçam ‘fisicamente’ a desordem, o choque desencadeado pela tempestade. Um indicador semântico importante do impacto caótico da experiência perde-se na tradução portuguesa do italiano “muggiare” como “mugir”, que tal como o italiano “muggire” designa em geral o som emitido pelos bovinos. “Muggiare” designa algo de diferente: um mugir prolongado, sombrio, que expressa raiva, inquietude ou dor, e é por isso utilizado em sentido figurado para designar o uivo do vento, do mar, do trovão e de seres humanos angustiados.

cognitivamente inarticulável por quem não esteja ainda em condição de processar o impacto da experiência pela inteligência de juízo racional (preso numa condição que, na antropologia medieval partilhada por Dante, se deverá descrever como bestial).⁶⁰⁵

À sobriedade e “translucência” da linguagem dantesca, tão prezada por Eliot, basta às vezes uma simples escolha lexical e ilocutória para formular liricamente uma descrição, para converter figuralmente o registo objectivo numa experiência perceptiva em experiência estética:

*I' mi volsi a man destra, e puosi mente
a l'altro polo, e vidi quattro stelle
non viste mai fuor ch'a la prima gente.*

*Goder pareva 'l ciel di lor fiammelle:
oh settentrional vedovo sito,
poi che privato se' di mirar quelle!*

Purgatório, Canto I, 22-27⁶⁰⁶

As quatro estrelas aqui contempladas podem ser alegoria teológica (das quatro virtudes cardinais), que condensa num só verso um capítulo inteiro de história bíblica.⁶⁰⁷ Elas brilham todavia perante nós com a evidência perceptiva numa noite estrelada que nos preenche de admiração e prazer, graças à comunicação da intensidade do efeito que tem em Dante: *Goder pareva 'l ciel di lor fiammelle*. O gozo da visão é tão grande que é projectado por Dante no próprio céu (personificado na dupla capacidade de ter prazer e de o exhibir: o céu todo deveria

⁶⁰⁵ O peregrino do além-mundo, de *outré-tombe*, está ainda no começo da sua viagem, está a *começar a ouvir* as *dolenti note* (a voz do mal, reconhecido não como simples acidente histórico e psicológico, mas como condição metafísica, opção de relevância *eterna*) e não é por isso ainda capaz de as interpretar adequadamente como *notas* (como sons dotados de inteligibilidade, reconduzíveis a uma racionalidade), para ele são *uivos* de animal, expressão emocional sem conteúdo moral (não iluminada pela luz da razão). Neste segundo círculo do inferno, o relacionamento de Dante com o pecado e o pecador não é de juízo, mas sim de empatia, identificação e de uma piedade tão intensa que o leva a desmaiar (*sì che di pietade/ io venni men così com' io morisse, - e em mim tal pena vi/que foi qual se a morrer eu me sentisse*; Inf.V, 140-41).

⁶⁰⁶ *Voltei-me à mão direita e pus a mente
no outro pólo, e aí vi quatro estrelas,
vistas apenas da primeira gente.*

*Dir-se-ia o céu gozar a chama delas:
Setentrião, tu por viúvo és tido,
porque privado estás assim de vê-las!*

⁶⁰⁷ Neste primeiro canto da segunda “Cantiga” da *Divina Comédia* Dante, subida a parte inferior do corpo de Lúcifer como uma escada, acaba de sair do inferno para chegar ao polo austral, em que se eleva o Monte Purgatório, e contempla um céu escondido à humanidade, concentrada no hemisfério setentrional. Apenas Adão e Eva (*a primeira gente*) gozaram do privilégio desta visão enquanto viviam no Paraíso Terrestre, colocado no cume do Monte Purgatório. Manchando irreparavelmente a sua percepção moral - desterrando-os para o hemisfério norte -, o pecado original privou-os do espetáculo dos quatro magníficos astros de virtude.

gozar como ele, diz Dante, e até *parece* mostrar este gozo). A emoção estética e espiritual⁶⁰⁸ de quem contempla é liricamente veiculada pela dupla figura lexical que atribui ao céu uma aparência de gozo, que converte o conteúdo da visão em co-sujeito do prazer que produz, numa dinâmica ficcional mas simbolicamente eficaz daquela universalização inclusiva (todos devem provar o mesmo prazer que eu) que é exigência profunda de todo o prazer estético. O céu aparenta gozar, como Dante goza, das pequenas chamas cuja subtracção deixa viúva⁶⁰⁹ a paisagem delas privada (*sito*, porção da terra igualmente personalizado, na comisseração que lhe é endereçada, tal como o céu austral é personalizado na sua aparente manifestação de prazer), e é graças a esta tão leve e contida rede de figuras líricas, que nos encontramos ao lado de Dante, enquanto ele olha, que nos encontramos dentro do corpo e da mente do poeta, experimentando não a visão que nos é negada (como seres vivos, habitantes do hemisfério boreal), mas o seu impacto sensível, emocional e espiritual.

A inserção do registo lírico no tecido épico-narrativo que acabamos de evidenciar nestes curtos trechos da *Eneida* e da *Divina Comédia* é mais comum do que o purismo de género induz a crer. Em realidade, a co-presença de registos figurais diferentes é um recurso do ponto de vista estético, pluralizando e flexibilizando o exercício de interpretação expressiva dos próprios conteúdos, a sua capacidade de processar a experiência em sentido. Os diferentes registos podem sobrepor-se harmoniosamente, concorrendo na produção de um sentido comum, mas, em casos de especial complexidade artística, podem levar àquela produção de sentidos divergentes ou até contraditórios que caracteriza o texto literário cuja significação é indeterminável na pluralidade e tensão de registos figurais de que é composto. O exemplo talvez mais extraordinário desta indeterminação do significado produzido pela contradição da arquitectónica figural é *Hamlet*, em que a figuralidade dramática está em conflito directo com a figuralidade lírica e narrativa (como emerge, por exemplo com relevo ‘escultórico’, na duplicidade do relacionamento amoroso de Hamlet e Ofélia: indiscutível no plano da sua

⁶⁰⁸ A dimensão indissociavelmente estética e moral do sublime é reconstruída em chave sistemática pelo Kant da terceira *Crítica*, mas tem a sua primeira referência argumentativa na *Crítica da Razão Prática*, em que o céu estrelado se torna, famosamente, uma “evidência” sensível em que o homem ‘contempla’ a própria necessária conexão àquela infinidade que lhe é atestada interiormente pela lei moral. Cf. a passagem de abertura da “Conclusão” da *Crítica da Razão Prática*, que parece ecoar esta dantesca contemplação das virtudes no céu: “Duas coisas enchem o ânimo de crescente admiração e respeito, veneração sempre renovada quanto com mais frequência e aplicação delas se ocupa a reflexão: por sobre mim o céu estrelado; em mim a lei moral. Ambas essas coisas não tenho necessidade de buscá-las e simplesmente supô-las como se fossem envoltas de obscuridade ou se encontrassem no domínio do transcendente, fora do meu horizonte; vejo-as diante de mim, coadunando-as de imediato com a consciência de minha existência” (tr. A. Bertagnoli. Brasil Editora S.A., São Paulo 1959).

⁶⁰⁹ Todo o tecido figurativo destas duas tercinas (entre gozo das pequenas chamas e viuvez) é de cariz subtilmente sexual, castamente *conjugado* em simbologia *conjugual*.

expressão lírica, confinado a ilusão analéptica no plano dramático).⁶¹⁰ Quem poderá decidir qual o tópico da peça, se nela o enredo embate, e se desmente, no jogo dramático dos relacionamentos entre as personagens, produzindo uma sabotagem constante da acção projectada e uma cadeia evenemencial imprevisível do ponto de vista da teleologia da fábula da vingança? O facto de que a história de Hamlet pode ser contada de formas muito diferentes (porque podem ser reconstruídos múltiplos enredos para a mesma *fabula*, o jogo das interpretações é inesgotável) é devido a esta tensão perturbadora entre figuras narrativas, líricas e dramáticas possíveis, a uma pluralidade harmonizada unicamente pela mão formidável do autor.

§ 52 FIGURAS LÍRICAS E NARRATIVAS NUM CONTO DE TCHÉKHOV

Se um dos veículos da figuralidade lírica é a figuralidade linguístico-retórica (a metáfora, por exemplo, é tradicionalmente associada à escrita lírica como uma das suas marcas constitutivas), a identificação destes dois planos de arquitectura figural do discurso é errónea. Há obras figuralmente pobres a nível linguístico, cuja linguagem fica ancorada na literalidade neutra, convencional, do discurso comum⁶¹¹, mas que articulam a figuralidade lírica a nível textual: a sua escrita é ‘prosaica’, a sua linguagem é, em geral, ‘banalmente literal’, mas as obras são ‘poéticas’ (porque a figuralidade lírica é recebida pelo leitor como a qualidade estética que caracteriza, por excelência, o poético). Um dos mestres absolutos desta combinação de escrita ‘branca’, programaticamente ‘anti-retórica’, e densidade lírica é Anton

⁶¹⁰No seu ensaio sobre *King Lear* (“The Avoidance of Love”, in CAVELL 1969: 267ss.), Stanley Cavell contrapõe duas hermenêuticas concorrentes na leitura de Shakespeare (caracterizando esta tensão como “The shift and conflict between character criticism and verbal analysis”, *Ib.*: 268) e lamenta a tendência da crítica do séc. XX a abandonar o tradicional interesse pela primeira a favor da segunda: “A common way to remember the history of writing about Shakespeare is to say that /.../ its main tradition had concentrated on Shakespeare’s characters, while in recent generations emphasis has fallen on general patterns of meaning, systems of image or metaphor or symbol now taking the brunt of significance. (*Ib.*: 267) Cavell reivindica justamente o valor de uma interpretação dramática (centrada na “humanidade das personagens”, *Ib.*: 272) das obras shakespearianas contra o prevalecer da sua interpretação ‘linguístico-retórica’ (que ele comprime, algo reducionisticamente, com a figuralidade lírica), mas não tematiza adequadamente a necessidade de ‘ambas’ as perspectivas, que interceptam matrizes figurais diferentes e igualmente importantes da escrita de Shakespeare.

⁶¹¹Contra a pretensão nietzschiana de que toda a linguagem seja metafórica, na base da justa observação de que a construção do valor semântico é efectuada na base de processos arbitrários e não lógicos de junção analógica e associativa, TODOROV 1970 realça que esta metaforicidade geral da língua é de tipo diacrónico e não sincrónico: os sentidos podem ser considerados metáforas cristalizadas em convenções (‘literalizadas’ catacreticamente), sendo recebidas pelo falante como metáforas unicamente as operações de combinação semântica não convencionais, mas contudo inteligíveis graças a uma comparação analógica com outros significados.

Tchékhov, que, numa primeira leitura, parece concentrar a força literária na ‘naturalidade’ da estrutura narrativa e dramática, na elegante elusividade dos retratos psicológicos, na eficácia dos diálogos e autenticidade das descrições, mas que a uma leitura mais aprofundada, manifesta uma tão discreta quão intensa complexidade figural, articulada não a nível linguístico mas textual.

O conjunto da prosa de Tchekhov é caracterizado primariamente pela variedade estilística a nível narrativo e dramático, que ‘pluraliza’ um ‘realismo’ em que narração auto-, homo e heterodiégetica, uso do discurso indirecto livre, registo literal-mimético e figuralidade narrativa e dramática se alternam, interligam e sobrepõem. Na abundância da sua prosa narrativa (649 textos entre contos e novelas) Tchekhov exhibe um leque muito amplo de combinações destas duas dimensões. Há contos cuja força é concentrada na arquitectura dramática da contraposição entre personagens (entre estes, destaca-se, iconicamente, *O duelo*), de modo que a identidade das personagens se define na rede dos seus antagonismos e solidariedades. Por outro lado, outros contos há que se perfilam na construção narrativa de um enredo surpreendente (*O monge negro*) ou poderoso na circularidade inexorável que encenam do quiasmo fatalista (*Enfermaria N.º 6*).⁶¹² Contudo, a qualidade mais significativa do realismo tchekhoviano, a intensidade e autenticidade humana dos seus protagonistas, alimenta-se de uma figuralidade lírica que se tece na figuralidade narrativa e dramática (e, não infrequentemente, pode dispensar uma ou outra: em muitos contos – e até nas peças de teatro - enredo e acção dramática são pobres, se não inexistentes).⁶¹³ Aquilo que é reconhecido como o triunfo desta escrita é uma proximidade lírica às personagens produzida por meio da justeza das descrições dos seus estados de alma e por um sofisticado domínio expressivo do monólogo interior, mas também alcançada graças à capacidade de condensar em figuras líricas uma interpretação dos acontecimentos e dos estados que suscitam. A combinação de registo mimético-descritivo na terceira pessoa e expressão confessional na primeira pessoa é integrada por uma interpretação figural das situações e das personagens, desenvolvida não como determinação avaliativa (de cariz moral, como pretendido por Tolstói), mas como exercício de compreensão interminável, mas não fútil e não sem sucesso, da condição humana

⁶¹²A maioria dos contos juvenis caracteriza-se pela focalização satírica numa linha figural de contraposição irónica a estados das coisas, relacionamentos interpessoais, condições pessoais e sociais.

⁶¹³Stanislavski reconhecia uma das peculiaridades da escrita de Tchekhov no facto de a perspectiva do autor não ser explicitada em discurso, mas transmitida num “subtexto” que frequentemente expressa a interioridade das personagens mais eloquentemente do que os diálogos e a acção. A ambiguidade do conceito não retira pertinência à polarização.

- como tentativa de fazer sentido da conflagração insolúvel entre condições exteriores, objectividades factuais, sociais, históricas, e condições interiores de sua recepção.

Um ensaio maior desta complexidade de registos dá-se num dos contos mais famosos de Tchékhov, *A dama do cachorrinho*,⁶¹⁴ em que encontramos diferentes combinações entre anti-literário literalismo mimético e figuralismo narrativo, de um lado, e entre figuralidade narrativa e figuralidade lírica, de outro.

A polarização virtuosa entre descritivismo mimético e figuralismo narrativo que constitui um dos segredos da arte tchekhoviana pode ser reconhecida na comparação entre duas páginas do texto: o trecho de abertura e um monólogo interior em forma de discurso indirecto livre interior, no fim da narração.

Dizia-se que havia aparecido à beira-mar uma nova personagem: uma senhora com cachorrinho. Dmítri Dmítritch Gurov, que já passara em Ialta duas semanas e habituara-se àquela vida, começou a interessar-se também por caras novas. Sentado no pavilhão de Verne, viu passar à beira-mar uma jovem senhora, de mediana estatura, loura, de boina. Corria atrás dela um lulu branco.

Mais tarde, encontrou-a diversas vezes ao dia, no parque e nos jardinzinhos públicos. Passeava sozinha, sempre com a mesma boina e acompanhada do lulu branco. Ninguém sabia quem era e chamavam-na simplesmente: a dama do cachorrinho.

O registo descritivo-mimético da situação factual e dos estados psicológicos do protagonista é matizado por um tecido de figuras narrativas e linguísticas, que articulam o conteúdo psicológico e factual (a solidão de rotina preguiçosa e entediada) em arquitectura simbólica. O dia a dia repetitivo das férias torna-se ritmo textual na iteração monótona dos períodos (*nova personagem/caras novas; aparecido à beira-mar/viu passar à beira-mar; Corria atrás dela um lulu branco/acompanhada do lulu branco*), prendendo-os no sempre igual. Contudo, a inexorabilidade da repetição é finamente desdobrada, e finalmente fracturada, na clivagem que nela se abre entre o ponto de vista do espectador e o do actor, e cuja irrupção (como emergência do indivíduo fora do anonimato da condição social) é preanunciada na variação que assinala a passagem do que foi ouvido dizer para o viver: *Dizia-se que havia aparecido à beira-mar uma nova personagem/viu passar à beira-mar uma jovem senhora.*

O mundo de Dmítri Dmítritch Gurov é denunciado desde o primeiro período do conto como uma “cena” em que o entrar e sair de mulheres é parada de indiferentes trocas de actor no papel de amante desprezível (logo a seguir, é relatado que ele *traía* a mulher, e *fazia-o com*

⁶¹⁴As citações deste conto são tiradas da tradução de Boris Schnaiderman (Editora 34. S. Paulo 2005).

frequência e, provavelmente por este motivo, referia-se quase sempre mal às mulheres; quando, em sua presença, falavam nelas, exclamava: - Raça inferior!, em relação à qual o problema principal é evitar as irritantes complicações da aproximação). Sim: *All the world's a stage,/ And all the men and women merely players;/ They have their exits and their entrances.* Uma nova presença é apenas *nova personagem* nesta cena de homem que não se envolve como actor, mas olha para a própria vida com a indiferença de quem se encontrou no seu estatuto humano e social, nada escolheu dele (*Haviam-no casado cedo, quando cursava ainda o segundo ano da universidade*), e se identificou com a impessoalidade neutra do socialmente determinado.

Contudo, esta *nova personagem* (uma entre as muitas *caras novas* pelas quais começa a interessar-se) toma perfil de mulher em carne e osso, ao sair de cena do “ouvido dizer”, ao entrar na sua experiência de vida: “*havia aparecido à beira-mar uma nova personagem*” torna-se “*viu passar à beira-mar uma jovem senhora*”. A iteração condensa a história narrada no conto: não apenas uma nova mulher no papel da mesma personagem (de amante ocasional), mas uma *nova personagem apareceu* na vida de Dmítri Dmítritch Gurov, na pessoa de *uma jovem mulher* que se tornará a própria personagem (conforme àquele mistério da irredutibilidade do indivíduo a um papel – social, histórico, psicológico - que é a obsessão de toda a escrita de Tchékhov: *Cada existência individual baseia-se no mistério e talvez seja, em parte, esta a razão por que o homem culto se afana tão nervosamente para ver respeitado o mistério individual*, diz-se o protagonista quase no fim do conto). Afinal, desde o começo do conto até ao seu fim, *Ninguém sabia quem era* a mulher (por isso *chamavam-na simplesmente: a dama do cachorrinho*) e o processo de transformação do protagonista (o apaixonar-se) será o de vir a ser o único a saber quem realmente é esta *jovem senhora* atrás daquele nome convencional (*dama*) que esconde o seu verdadeiro ser atrás do papel social de personagem (esposa burguesa abastada): no fim do conto (em que quase nada acontece, e todo o decurso narrativo é jogado na evolução interior das ‘personagens’), o que Dmítri Dmítritch Gurov ‘ganha’ com a sua ‘aventura’ extraconjugal, é desdobrar a imagem grotescamente linear, superficial de si (a sua identidade de mera personagem social) que o caracteriza no começo da narração para a abrir a uma profundidade contraditória de indivíduo que tem de ser dolorosamente recalcada (afinal nada mudará na *membrana* da sua existência *exterior*), porque adquirida tarde demais do ponto de vista biográfico: a descoberta com que o conto conclui é que *Ninguém* (além da dama do cachorrinho) *sabia quem era*:

Tinha duas vidas: uma, aparente, que viam e conheciam todos os que o queriam, repassada de verdade e de mentira convencionais, completamente semelhante às vidas de seus conhecidos e amigos, e outra que decorria em segredo. E por um estranho, talvez casual, acúmulo de circunstâncias, tudo o que era para ele importante, interessante, indispensável, aquilo em que ele era sincero e não enganava a si mesmo, o que constituía o cerne de sua vida, ocorria às ocultas dos demais, enquanto tudo o que formava a sua mentira, a membrana exterior, em que se escondia, para ocultar a verdade, como, por exemplo, seu trabalho no banco, as discussões no clube, a “raça inferior”, a ida com a mulher aos espetáculos comemorativos, tudo isso era aparente. E julgava os outros por si mesmo, não acreditava no que via, e sempre supunha que em cada homem decorre, sob o manto do mistério, como sob o manto da noite, a sua vida autêntica e mais interessante.

Neste monólogo interior, no registo ‘subjectivo’ do discurso indirecto livre, Tchékhov ‘suspende’ a intervenção autoral de expressão figural do narrado, atribuindo à sua personagem uma ‘confissão’ em que os conteúdos da sua experiência são relatados em termos mimético-descritivos⁶¹⁵ (sendo altamente improvável que o funcionário de banca Dmítri Dmítritch Gurov, tal como é retratado no conto, seja capaz de articular figuralmente os próprios estados de alma), e desta forma sintetizando para o leitor o sentido último da história transmitido pela arquitetura figural do texto (numa aproximação que promove a empática auto-identificação com o protagonista): a combinação de registo descritivo-mimético e registo narrativo figural é constitutiva do realismo tchekhoviano, que aproveita o melhor dos dois mundos para realizar o fim último da sua arte, a expressão da infinita grandeza humana na infinita miséria dos mais pequenos.

A peculiaridade deste realismo vai contudo muito além da combinação de registo descritivo-mimético e figuralidade narrativa e linguística evidenciada nesta duas páginas, porque um outro vector essencial da escrita do autor russo é a intersecção, discreta e inapercebida por muitos, da representação narrativa com a figuralidade lírica que a integra e, ao mesmo tempo, dela é contraponto. Deste modo expondo o seu limite, numa ‘dissolução’ lírica que trava e, em certos casos, desactiva o mecanismo sequencial, a lógica da concatenação narrativa, para a fazer colapsar na perspectiva anti-sucessória - de actualidade pânica, na indistinguibilidade entre passado, presente e futuro - da experiência interior.

⁶¹⁵Registo que não exclui a utilização da figuralidade linguística, como aqui a comparação entre duas metáforas, que encerra a reflexão (*em cada homem decorre, sob o manto do mistério, como sob o manto da noite, a sua vida autêntica e mais interessante*). A diferença essencial da sua função no registo figural é que, no registo mimético, esta figuralidade fica limitada a componente da arquitectura do discurso e não se torna arquitectura expressiva autónoma: o seu sentido é parte integrante daquilo que é expresso pela descrição mimética, a que a figura linguística nada acrescenta, simplesmente realçando o significado da enunciação proposicional (tornando-se ‘ornamento’, na linha da função mais trivial da retórica). Toda a figuralidade linguística e lírica que integre desta forma sucedânea o registo mimético, sendo desnecessária do ponto de vista do sentido, torna-se tolerável apenas se utilizada com parcimónia, porque a sua abundância injustificada no plano da semântica do texto acaba para ser recebida pelo leitor como intolerável afectação (retórica e, ou sentimental).

Não somos a nossa história: a intencionalidade (emocional, performativa e reflexiva) transcende toda a determinação narrativa. Esta intuição central que redimensiona em estratégia necessariamente parcial toda a ambição de representação narrativa do humano (e condena ao malogro toda a empresa biográfica) opera na narração tchekhoviana e molda o seu cariz de desmoronamento do enredo, da prioridade da ação, na estase interior da auto-contemplação das personagens, cuja interrogação dissolve a sua história em *membrana exterior, em que se escondem para ocultar a* inconhecível verdade do eu.

Na *Dama com o cachorrinho* lemos o enredo de um sórdido caso de adultério entre seres nem moral nem intelectualmente dotados, pessoas banais, entre muitos de uma multidão de *gente ociosa, bem vestida e bem nutrida*, parasitas produzidos por um iníquo sistema social de privilégio económico (todos os ‘ricos’ de Tchékhov são infelizes). Além da sua juventude e beleza, a protagonista não tem para dar nem espírito, nem virtude, nem paixão (é uma Bovary-Karenina sem a grandeza da fantasia e do desespero, cautelosa em não perder o bem-estar garantido por um marido desprezado como um laçao, mas capitalizado como um seguro de vida de tranquilidade económica e respeitabilidade social). O protagonista é um sedutor que começa a envelhecer, oblomovianamente fechado na inércia e falta de coragem, na acídia de uma existência por ele reconhecida como insensata e hipócrita, mas imutável. Como podem personagens ostensivamente não simpáticas e anti-heróicas *comover inesquecivelmente* o leitor? Como pode a monotonia da sua rotina adúltera (os dias de Ialta, entre um almoço, um passeio, um jantar, e um encontro nocturno; a clandestina reunião, bi- ou trimestral, num hotel de Moscovo) ecoar em nós a beleza triste do falhanço sem remédio assumido com a melancólica dignidade de quem reconhece que a culpa é tão maior de quem a cumpre? O fascínio do conto, a capacidade de resgatar as pobres criaturas que retrata⁶¹⁶ não está apenas na justeza psicológica e narrativa da representação das personagens, mas na eficácia do jogo entre desolado relato mimético e insolúvelmente contraditórias arquitecturas figurais que o constitui, e abre na apresentação alheamente descritiva de seres tão banais a profundidade do

⁶¹⁶Resgate que não ocorre para Tolstói, cujos comentários sobre este conto de Tchékhov e a sua arte dramática, atestam a programática linearidade ideológica que o grande autor russo, a partir de uma certa altura, se impôs infligir à literatura própria e dos outros: “Tolstoy was becoming alarmed at the moral turn he thought Chekhov’s work was taking. Early in January of 1900, he read the “Lady with the Dog” and commented: “All that comes from Nietzsche. People who had never formed a clear-cut world view to help them distinguish good from evil”/.../ Numerous memoirs have recorded that /.../ Tolstoy found the play [*Uncle Vanya*] inept dramatically and repelent morally.” Neste desagrado em relação a um alegado nietzschiano relativismo moral (à falta de sanção de toda a “clear-cut world view”), Tchékhov assemelhar-se-ia a Shakespeare: “Tolstoy was to remark to Chekov subsequently: “You know I can’t stand Shakespeare, but your plays are even worse than his”. *Apud* KARLINSKY 1975: 375. N.º 2.

indivíduo, a sua transcendência em relação a qualquer objectivação avaliativa. Afinal, julgamos ‘compreender’ as ‘personagens’ do conto, tal como elas não param de julgar-se e pretender compreender-se, mas – tal como elas - resistimos a este julgamento, reconhecendo a sua inadequação perante a sua substância de seres humanos, o facto de que o segredo das suas, das nossas, vidas está fora do nosso alcance. A grandeza da arte tchekhoviana é, deste ponto de vista, a não interpretabilidade última do próprio conteúdo, o exprimi-lo na indeterminação transluzente e, ao mesmo tempo, misteriosa da arquitectura figural, no jogo em que plano narrativo, linguístico e lírico, por um lado, interagem e, por outro lado, se desmentem. As figuras narrativas e líricas cruzam-se, chocam, tecendo o texto numa tapeçaria iridescente de sentidos não unívocos.

Na *Dama do cachorrinho* temos várias ocorrências desta convergência e contradição da escrita tchekhoviana, em que a figuralidade lírica, por um lado, completa e realça, e, por outro, relativiza a figuralidade narrativa, interceptando aquela clivagem que dá corpo à divisão entre autoconsciência ‘lírica’ e autoconsciência narrativa, entre auto-percepção pânica (eu sou o “agora”) e continuista (eu sou o “todo” da minha vida na actualidade permanente de tudo aquilo que teve lugar), de um lado, e formulação sucessória (eu sou a acumulação evenemencial daquilo me aconteceu) da própria identidade, do outro.

Uma nervura desta tensão entre interpretação expressiva lírica e narrativa que atravessa o conto é contraponto da ação com a paisagem natural e os interiores em que se desenvolve, em descrições que nunca são representações dos espaços exteriores atravessados pelos protagonistas, nem simples registo da impressão que eles suscitam na sua interioridade (a que somos induzidos numa leitura apressada, identificando o mérito da escrita tchekhoviana na conjugação hábil de objectivismo naturalístico e subjectivismo psicológico), mas constituem exposições figurais da sua situação. Apresentadas geralmente como experiência subjectiva deles, em discurso indirecto livre, estas descrições ultrapassam a consciência das personagens, articulando-se como sua formulação figural. *As paisagens interpretam os protagonistas*, são a articulação figural da sua humanidade, muito além das emoções e das reflexões por elas suscitadas. A lógica narrativa transfigura-se liricamente numa reconstrução do relacionamento do homem com o espaço em que natureza e ambientes urbanos ou interiores se tornam expressão da interioridade:

Depois, quando saíram, não havia viva alma à beira-mar. A cidade com seus ciprestes parecia completamente morta, mas o mar ainda fazia ruído e batia contra a margem. Uma barçaça balançava-se sobre as ondas e tremeluzia nela, sonolenta, uma pequena lanterna.

A multidão que preenche o dia a dia da vilegiatura de Ialta⁶¹⁷ desapareceu. A cidade, guardiã da identidade social dos protagonistas, torna-se cemitério (cidade *morta*, velada por ciprestes); a identidade de meros actores sociais - de dama, de benjamim das mulheres - morreu no encontro que acaba de unir para sempre as suas existências (tornou-se membrana 'exterior', mesmo que ainda não o saibam: o resto do conto será a descoberta desta transformação inesperada). Apenas o mar *ainda* é vivo, *bate* contra a terra para lhe comunicar o que ainda é *ruído* indecifrável, o que só a seguir será convertido em voz, quando naquela primeira noite sem fim do seu amor, os protagonistas avançam no relacionamento e voltam a olhar para o mar, para nele ler a própria condição (de *barcaça sonolenta* que se *balança* parada, sem rumo, *sobre as ondas do incessante movimento de vida sobre a terra*):

Em Oreanda, ficaram sentados num banco, perto da igreja, olhando em silêncio o mar. Ialta mal se via através da névoa matinal, nuvens brancas permaneciam imóveis, junto aos cumes das montanhas. A folhagem não se movia sobre as árvores, gritavam cigarras, e o som monótono, abafado, do mar, que chegava de baixo, falava de descanso, do sono eterno que nos aguarda. Assim tumultuara lá em baixo, quando ainda não existiam Ialta, nem Oreanda; o mesmo ruído faz agora e fará, do mesmo modo indiferente e abafado, quando não existirmos mais. E nessa permanência, nessa completa indiferença em relação à vida e à morte de cada um de nós, oculta-se talvez o fundamento de nossa eterna salvação, do incessante movimento de vida sobre a terra, da perfeição imorredoura. Sentado ao lado da jovem mulher, que, ao alvorecer, parecia tão bonita, acalmado e embevecido face ao ambiente encantado, face ao mar, às montanhas, às nuvens, ao amplo céu, Gurov pensava em como, na realidade, se se refletir direito sobre isto, tudo é belo neste mundo, tudo, com excepção do que nós mesmos pensamos e fazemos, quando nos esquecemos dos objetivos elevados da existência e de nossa própria dignidade humana.

A cidade está longe, *mal se vê*. A realidade social tornou-se tão distante que nem permanece como cemitério: é fantasmática atrás da névoa do isolamento em que o seu sentimento encerra o par de amantes, guardando-os na estase milagrosa da suspensão do tempo (*nuvens brancas permaneciam imóveis; a folhagem não se movia sobre as árvores*). Nesta solidão completa, o ruído do mar chega a *falar*: *de descanso, do sono eterno que nos aguarda*. O mar é vivo para dizer a morte, o mais eloquente sinal da indiferença da natureza à existência humana e da justeza desta indiferença. A inevitabilidade casual daquilo que acaba de acontecer aos protagonistas desvenda aos seus olhos a insignificância da existência humana, na sua transitoriedade e precariedade, perante a permanência do universo. A *salvação*, a *perfeição inextinguível* do que é, diz o texto, está em passarmos e a natureza ficar, pois o indivíduo nada conta, tudo acontece por acaso, e é ilusão pensar que governamos as

⁶¹⁷Havia muita gente passeando no cais; A multidão bem vestida estava se dissolvendo; o perpassar incessante de gente ociosa, bem vestida e nutrida.

nossas vidas. No período que interrompe a sequência descritiva, explicitando em discurso indirecto livre o pensamento do protagonista, o ‘ser interpretado’ pela paisagem é interiorizado pela personagem, que lê nela a própria condição, contemplando a dissolução da individualidade social, histórica, narrativa, na permanência do mundo: a duração torna-se alternativa inescapável à sucessão; a permanência torna-se vitória sobre a mudança, tornando o antes e depois narrativos facetas de movimento periódico que anula toda a diferença qualitativa entre o fez, faz e fará (*Assim tumultuara lá em baixo, quando ainda não existiam Ialta, nem Oreanda; o mesmo ruído faz agora e fará, do mesmo modo indiferente e abafado, quando não existirmos mais. E nessa permanência, nessa completa indiferença em relação à vida e à morte de cada um de nós, oculta-se talvez o fundamento /.../ do incessante movimento de vida sobre a terra, da perfeição imorredoura.*)

Desprovida de subjectivismo psicológico, mas com extraordinário poder de interpretação lírica da situação da personagem é a descrição do quarto do hotel em que Gurov se instala na sua primeira visita à cidade da amante, que o caracteriza com lúcida pertinência figural:

Chegou a S. de manhã e alugou o melhor quarto do hotel; o assoalho estava ali inteiramente forrado com pano cinzento, de uniforme militar; sobre a mesa, havia um tinteiro, pardo de poeira, ornado de um cavaleiro que perdera a cabeça e mantinha levantado um braço com chapéu.

Como não reconhecer no forro que asfixia o quarto, num *cinzento* de pesado *pano militar*, a cor e peso abafador da condição do protagonista? Como não reconhecer no *cavaleiro pardo de poeira* na imobilidade de uma vida sem sentido, sem uso, o próprio Gurov, homem *sem cabeça* (sem vontade ou capacidade de se governar) que *mantém levantado o braço* que a vida lhe ergueu, numa homenagem cavalheiresca à *dama* que lhe travessou por acaso o caminho? Gurov é o homem parado numa história em que mergulhou sem o querer e sem dar conta daquilo em que se tornaria, homem que se mantém nela sem saber o que significa: a descrição do espaço ‘interior’ do quarto (como a do exterior do mar de Ialta e de Oreanda) não é registo mimético da colocação ambiental da personagem, mas caracterização lírica do seu estado interior e da natureza da sua condição evolutiva no enredo, que, por um lado, reforça o relato narrativo, e, por outro, evidencia a natureza casual, arbitrária na sua mecanicidade, da ação em curso.

Esta inserção da figuralidade lírica na narrativa, que integra e relativiza (até à sua dissolução no impasse final) a figuralidade narrativa do enredo, opera-se também em numerosas referências metonímicas que constelam o conto (o cachorrinho, o *lorgnon* de Ana

Sierguéievna, o muro da sua casa, a melancia e a vela da primeira noite do par, o chapéu vermelho do mensageiro dos encontros clandestinos em Moscovo) numa deslocação simbólica de ações e estados de alma, em significantes materiais, correlativos objetivos que condensam numa “fórmula” expressiva (*Corporeal illustration*)⁶¹⁸ tão evocativamente eficaz quanto aberta os conteúdos psicológicos a elas associados.⁶¹⁹

Gurov come uma melancia a seguir ao primeiro encontro sexual com Ana Sierguéievna,⁶²⁰ numa exibição de indiferença que atesta a natureza predatória do seu envolvimento naquela que no seu cálculo inicial não vai ser mais do que a consumação de uma *ligação fulminante,... um romance com uma mulher desconhecida, da qual não se*

⁶¹⁸“The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion. Such that when the external facts which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.” (ELIOT 1919: 48). A definição canónica de Eliot pode, contudo, ser ampliada e parcialmente corrigida (livrando-a do reducionismo semântico próprio do “denotativismo emocional” que condiciona todo o *new criticism*) ao reconhecer que a *fórmula* veiculada por uma “experiência sensória particular” não é simples *evocação* associativa de uma “emoção particular”, mas de um conteúdo semântico mais ou menos complexo que não é apenas evocado, mas figuramente articulado pela sua deslocação metonímica. A objecção avançada por Eliot ao *Hamlet* de Shakespeare, a falta daquela “artistic inevitability [which] lies in this complete adequacy of the external to the emotion”, “absence of objective equivalent of his feelings” (*Ib.*), cai ao reconhecer que o “problema” central de *Hamlet* não são os sentimentos do protagonista (no seu “exceder os factos”, que “precludes objective equivalence”), não é emocional, mas dramático, consistindo na impossibilidade de implementar por meio da acção a identidade interior no quadro de um enredo biográfico que bloqueia a possibilidade da conversão da identidade interior em identidade exterior, social e relacional (porque não somos aquilo que fazemos, mas não podemos definir-nos sem referência àquilo que fazemos).

⁶¹⁹Quão importante seja este dispositivo figural de deslocação metonímica na escrita de Tchekhov, é atestado por uma confissão sobre o próprio processo de criação referido por um amigo do autor: “«Do you know how I write my short stories?» he said to Korolenko, the radical journalist and short-story writer, when the latter had just made his acquaintance. «Here’s how!»

He glanced at his table, Korolenko tells us, took up the first object that met his eye—it happened to be an ash tray—placed it before me and said: «If you want it, you’ll have a story to-morrow. It will be called “The Ash Tray.”»

And it seemed to Korolenko right then and there that a magical transformation of that ash tray was taking place: «Certain indefinite situations, adventures which had not yet found concrete form, were already beginning to crystallize about the ash tray. »” *Apud* NABOKOV 1981: 155.

⁶²⁰Na análise magistral do conto desenvolvida por Nabokov (cf. NABOKOV 1981: 159ss.), a interpretação desta figura metonímica resulta, contudo, bastante diferente. Nabokov vê nesta referência um exemplo do ‘método’ tchekhoviano de produzir um efeito realístico por meio do recurso a pormenores “insignificantes” inconsequentes do ponto de vista narrativo, mas que reforçam a percepção da casualidade da existência humana: “There was a watermelon on the table. Gurov cut himself a piece and began to eat unhurriedly. This realistic touch is again a typical Chekhov device.” (*Ib.*: 161) Este mecanismo é descrito por Nabokov no seu elenco das sete “different features that are typical for this and other Chekhov tales. /.../ Seventh: The storyteller seems to keep going out of his way to allude to trifles, every one of which in another type of story would mean a signpost denoting a turn in the action—for instance, the two boys at the theatre would be eavesdroppers, and rumors would spread, or the inkstand would mean a letter changing the course of the story; but just because these trifles are meaningless, they are all-important in giving the real atmosphere of this particular story.” (*Ib.*:164) O meu argumento contra esta leitura de Nabokov (concentrada na qualidade narrativa da escrita de Tchekhov) é que estas “ninharias” em que o conto aparentemente se desvia (para intensificar o efeito realístico da “atmosfera” da história) são insignificantes do ponto de vista narrativo (da construção do enredo), mas não do ponto de vista da figuralidade lírica, articulando simbolicamente um sentido muito preciso.

conhece o nome, nem o sobrenome.⁶²¹ A melancia, todavia, ‘apaga-se’ lentamente na luz fraca da vela que ilumina o quarto, e toma conta do silêncio:

No quarto, havia uma melancia sobre a mesa. Gurov cortou um pedaço e começou a comê-lo, sem se apressar. Decorreu pelo menos meia hora em silêncio.

Ana Sierguéievna estava tocante, emanava dela a pureza de uma mulher correta, ingênua, que vivera pouco. A vela solitária, que ardia sobre a mesa, mal lhe iluminava o rosto, mas se via que estava sofrendo.

A vela solitária é mais forte do que a melancia; Gurov deixa-se tocar pela pureza ingênua da mulher: na competição entre paladar e visão, a união que o homem encarara com o gosto carnal que se tira do sexo tal como da comida torna-se objecto de contemplação, abre-se à densidade que lhe confere o sofrimento (que não se lê no rosto, ficando parados à membrana exterior de personagem, mas mergulhando na interioridade da pessoa: *A vela solitária... mal lhe iluminava o rosto, mas se via que estava sofrendo*).

Mais significativo ainda é o poder simbólico daquele *lorgnon* vulgar e do cachorrinho que se tornam índices metonímicos de Ana Sierguéievna, da sua ingenuidade de provinciana abastada que vivera pouco e se dá *allure* de “dama” manuseando desajeitadamente o *lorgnon* pretensioso que acaba por perder, e fazendo-se acompanhar por aquele cachorrinho branco com que procura estilizar o seu estatuto de senhora⁶²² e, ao mesmo tempo, expõe a sua solidão (a jovem senhora, que diariamente se desloca sob os olhos do protagonista no espaço público, anda presa na solidão de quem tem o cão como única companhia: *Mais tarde, encontrou-a diversas vezes ao dia, no parque e nos jardinzinhos públicos. Passeava sozinha, sempre com a mesma boina e acompanhada do lulu branco*).

O *lorgnon* condensa o sentido da sua presença nos dois momentos do conto em que ela aparece tão ‘confundida’ como ‘destacada’ na multidão, ganhando o estatuto singular que a liga a Gurov. A primeira cena passa-se em Ialta, no fim de tarde que depois de uma semana de cerimoniosa aproximação produzirá a viragem da familiaridade em relação amorosa:

⁶²¹Uma mulher entre as muitas que teve e de que se despedirá, no fim da sua estadia em Ialta, pensando *que em sua vida ocorrera mais uma aventura, um episódio, que também terminara, deixando apenas uma recordação...* Entrando pela primeira vez no quarto (excessivamente perfumado, pesadamente sufocante) de Ana Sierguéievna, Gurov não se detém de pensar cinicamente em todas as muitas diferentes mulheres que (não) amou na sua vida: *O ambiente do quarto dela era sufocante e cheirava a perfumes, que havia comprado numa loja japonesa. Olhando-a agora, Gurov pensou: “Quantos encontros diferentes acontecem na vida!” O passado deixara-lhe a lembranças de mulheres...*

⁶²²É nesta associação que se sela a sua imagem de *personagem*: no “ouve-se dizer” do círculo mundano dos veraneantes de Ialta, ela torna-se – não - conhecida como a *senhora com cachorrinho*: *Dizia-se que havia aparecido à beira-mar uma nova personagem: uma senhora com cachorrinho.*

Havia muita gente passeando no cais; reunira-se um grupo, com flores, para esperar alguém. Distinguiam-se nitidamente duas particularidades da bem vestida gente de Ialta: as senhoras de idade trajavam-se como jovens e havia muitos generais.

Em virtude do mar agitado, o navio chegou tarde, quando o sol já se havia posto, e, antes de encostar ao cais, ficou, por muito tempo, fazendo manobra. Ana Sierguéievna olhava por um lorgnon para o navio e para os passageiros, como se estivesse à procura de gente conhecida, e seus olhos fulguravam quando se dirigia a Gurov. Falava muito, fazia perguntas entrecortadas, e ela própria esquecia imediatamente o que havia perguntado. Acabou perdendo o lorgnon.

A segunda cena passa-se no teatro da cidade de S., quando Gurov volta a ver Ana Sierguéievna, depois do fim do seu relacionamento:

Quando Gurov a olhou, sentiu apertar-se o coração e compreendeu com nitidez que não existia, agora, para ele, em todo o mundo, pessoa mais próxima, querida e importante. Aquela pequena mulher, perdida no meio da multidão provinciana, que não se distinguia das demais e tinha nas mãos um lorgnon vulgar, enchia-lhe agora a vida, era sua aflição e sua alegria, a única felicidade que almejava.

O *lorgnon* desloca em “experiência sensória”, formula em “exterioridade” simbólica, a percepção emocional e humana de Ana por parte de Gurov: o que ele pensa que ela é, e o que ela representa para ele. Ser jovem e desajeitado, que tenta esconder-se atrás de si mesma (da sua aparência social de personagem, daquele *lorgnon* que deve exibir a sua distância de senhora), que pretende ver o que a envolve (*como se estivesse à procura de gente conhecida*) quando unicamente manifesta o que se está passar em si (*seus olhos fulguravam quando se dirigia a Gurov*) e que *acaba* por revelar estar ‘perdida’, rendida ao sentimento contra que luta, quando *acaba perdendo o lorgnon*: ao perder o seu escudo de respeitabilidade social, o seu talismã perante o mundo, entrega-se simbolicamente a Gurov, de que se torna amante logo a seguir. O *lorgnon* está de novo entre as suas mãos quando Gurov volta a vê-la em S., assinalando que se reinstalou no seu papel de *dama*, de esposa do rico Von Dideritz, e que nisto se *perdeu* novamente, voltando ao anonimato da sua identidade social insignificante, de *pequena mulher, perdida no meio da multidão provinciana, que não se distinguia das demais*. O *lorgnon* é vulgar, a mulher é pequena e comum, indistinguível das demais, mas o olhar do amante destaca-a da multidão, atribuindo-lhe a singularidade absoluta que o amor confere a um ser humano (*ela enchia-lhe agora a vida, era sua aflição e sua alegria, a única felicidade que almejava*).⁶²³

⁶²³Quando ele se lhe apresenta, no teatro: *Ela o olhou e empalideceu, depois tornou a olhá-lo apavorada, sem acreditar no que via, e apertou fortemente nas mãos, ao mesmo tempo, o leque e o lorgnon, lutando, sem dívida, consigo mesma para não desmaiar. Ana aperta fortemente o escudo de respeitabilidade social que em tempos perdeu, lutando consigo mesma para não perder o controlo de si, para que isto não volte a acontecer.*

A identidade social sofrida como destino, o anonimato desolado de ser-se como todos os outros, despidos de singularidade aos olhos de alguém que nos permite reconhecermo-nos como indivíduos, reveste-se de consistência explícita (*Corporeal illustration*) na consciência do protagonista, na figura do muro que protege a fachada da casa de Anna Sierguéievna em S.:

Gurov caminhou, sem se apressar, para a Staro-Gontchárnaia e procurou a casa. Bem em frente, estendia-se um muro cinzento, comprido, coberto de pregos.

«Qualquer um teria vontade de fugir de um muro assim», pensou Gurov, olhando ora para as janelas, ora para o muro./.../

Ficou andando; odiava com intensidade crescente o muro cinzento e pensava já, com irritação, que Ana Sierguéievna esquecera-o e talvez já se divertisse com outro, o que seria muito natural na condição de mulher jovem, obrigada a ver, de manhã à noite, aquele maldito muro.

O maldito muro da identidade social separa Gurov da mulher que ama, separa Gurov de si mesmo, preso no gesto mecânico de homem sem cabeça que levanta o chapéu, que vive uma existência de comportamentos insensatos, um amor ridículo enquanto for visto pelo *lorgnon* da aventura adulterina, entre *personagens* que não podem abdicar do papel:

Estava sentado na cama, com um cobertor barato, cinzento, que parecia de hospital, e zombava de si mesmo, com despeito: «Aí tem você a dama do cachorrinho... Aí tem você uma aventura... Por isso mesmo, fique sentado aí. »

Enquanto Ana Sierguéievna for a *dama do cachorrinho*, algo que o protagonista *tem* (assim como as duas casas em Moscovo, a posição de funcionário de banco, a esposa pomposa), a história entre eles não passa de uma aventura sórdida, de que se pode *zombar*. Mas logo que a *personagem* da *dama* se torna a *jovem senhora*, a *pequena mulher* que *lhe enche agora a vida, sua aflição e sua alegria*, a sua história toma a autenticidade da culpa reconhecida e perdoada, a sua condição social (aquele *muro cinzento coberto de pregos*) torna-se *gaiola* que separa o ser humano *do próprio fado*, do próprio ser mais autêntico e profundo:

Ana Sierguéievna e ele amavam-se como gente próxima e querida, como marido e mulher, como dois ternos amigos. Parecia-lhes que o próprio fado destinara-os um ao outro e era incompreensível por que ele estava casado e ela também. Lembravam dois pássaros de arribação, macho e fêmea, caçados e obrigados a viver em gaiolas separadas. Perdoaram um ao outro tudo aquilo de que se envergonhavam em seu passado, perdoavam-se tudo no presente e sentiam que aquele amor os transformara.

Longe de expulsar como não pertinente uma das modalidades de interpretação expressiva (num purismo ‘epistemológico’ que se torna reducionismo literário), a escrita tchekhoviana fica aberta ao jogo no limite aporético das modalidades de simbolização expressiva, acolhendo com uma disponibilidade ‘realista’, em que realismo não significa

abdicar dos ‘artifícios’ de figuralidade, mas lidar com a complexidade insolúvel dos conteúdos da experiência.

A inconclusividade e ‘neutralidade moral’ típicas da escrita tchekhoviana alimentam-se não só de uma sublime arte de omissão e abstinência (aquela opção de uma *suntuosa Destituição sem um Nome*,⁶²⁴ *O Banquete da Abstêmia*, que aproxima Tchekhov a Dickinson), de uma estratégia de subtração e deflação (a recusa do heroísmo das figuras e da ação, do desenlace resolutivo, da catástrofe que faz precipitar o enredo em catarses; o despojamento linguístico e retórico), mas essencialmente também desta complexidade, em que a multiplicidade de registos expressivos é multiplicidade interpretativa, conformidade a um perspectivismo profundamente realístico: nenhum horizonte esgota o alcance do olhar.

§ 53 COMBINAÇÃO E CONCENTRAÇÃO DOS REGISTOS FIGURAIS

Do ponto de vista da coerência figural, o conto é o que, na prosa, mais próximo é da poesia: o conto é um poema em prosa e, em Tchekhov, cada conto é uma tentativa de produzir uma “fórmula expressiva” diferente, num amplo leque de possibilidades. A prosa de

⁶²⁴ *In many and reportless places*

We feel a Joy -

Reportless, also, but sincere as Nature

Or Deity -

It comes, without a consternation -

Dissolves - the same -*

But leaves a sumptuous Destitution -*

Without a Name -

**abates, Exhales*

**blissful*

Profane it by a search - we cannot*

It has no home -

Nor we who having once waylaid it -*

Thereafter roam.

**pursuit*

**inhaled*

F1404 / J1382 (1876)

Com este poema despedimo-nos de Dickinson, cuja escrita maravilhosa nos conduziu, mais do que acompanhou, até aqui. Como deve ter sido evidente para quem os leu, a escolha dos textos mencionados, citados e comentados não responde a uma selecção, mas antes a exigências de mapeamento temático. Lamento quase não ter falado - ou só apressadamente o ter feito - de alguns dos poemas a que me refiro, assim como não ter incluído alguns dos textos maiores de Dickinson, a que voto toda a admiração. Entre os outros sejam aqui elencados, em sinal de homenagem, uns textos que gostaria de ter comentado:

Safe in their Alabaster Chambers - F124/J216 (1859-1861);

I felt a Funeral, in my Brain, - F340 (1862)/ J280 (1861);

Because I could not stop for Death - F479 (1862)/J712 (1863);

I heard a Fly buzz - when I died - F591 (1863) /J465 (1862);

I saw no Way - The Heavens were stitched - F633 (1863)/J378 (1862) ;

I started Early - Took my Dog - F656 (1863)/J520 (1862);

Four Trees - upon a solitary Acre - F778/J742 (1863).

Tchékhov, na extraordinária variedade das suas formas, constitui um laboratório crítico para validar a ideia de que é no jogo inesgotável dos dispositivos figurais que a literatura se afirma como exercício interpretativo dos próprios conteúdos.

Longe de toda a simplificação do ‘naturalismo’ social ou psicológico, da procura de um elusivo realismo absoluto, do triunfo do *mimetismo imitativo como mimetização*, dissimulação do exercício interpretativo do ‘real’ que se produz como sua expressão,⁶²⁵ a combinação de arquitecturas figurais e da invenção de padrões simbólicos constitui não um exercício de separação da literatura da vida (de esteticismo ‘auto-textual’),⁶²⁶ mas de fidelidade à vida, de acolhimento do existente como interação com ele.

Há casos, na escrita do autor russo, em que a falta da complexidade de registos tão magnificamente exibida na *Dama do cachorrinho* e noutros contos, a concentração da narrativa numa única linha figural, responde (como nos melhores contos satíricos, ou no extraordinário conto ‘lírico’ *A estepe*) à necessidade de focalizar a novidade e pertinência de uma “fórmula expressiva” maior, de realçar a densidade de uma invenção figural que se autonomiza em símbolo meta-textual (eficaz para além do texto em que se produz)⁶²⁷ graças ao formidável poder interpretativo.

O ponto exclamativo, conto satírico sobre a vaidade, frustrada pela ignorância, de um alto funcionário ressequido pela identificação com o próprio papel e nível social, desenvolve uma ‘ilustração’ tão original quão iluminante da ‘máquina’ de controlo social representada pela elefantíase do sistema de administração czarista, tópico este amplamente explorado por toda a literatura russa do século XIX. No conto, a suspeita do próprio estatuto de insignificante peça social, despertada no protagonista por uma crítica à sua competência linguística, projecta-se metonimicamente na sua batalha com a pontuação, com aquele ponto de exclamação que se personifica em adversário persecutório. Na antropomorfização paranoide do ponto de exclamação espelha-se a descoberta da reificação burocrática da

⁶²⁵Cf. GENETTE 1972: 49ss.

⁶²⁶Segundo a pretensão variamente esteticista, estruturalista e pós-moderna de que o texto produz a sua significação em radical descontinuidade com a experiência e a intencionalidade subjectiva; para uma coerente radicalização desta posição, o nome de referência é Paul de Man, para quem a literatura institui uma dimensão temporal de “futuraity” que “exists neither as an empirical reality nor in the consciousness of the subject. It exists only in the form of a written language that relates, in its turn, to other written languages in the history of literature and criticism.” (DE MAN 1983: 98) A literatura é, nesta visão, um universo ‘desumano’ de textos que funcionam autonomamente, prescindindo da consciência do autor e do leitor.

⁶²⁷A oposição simbólica entre melancia e vela, a deslocação metonímica da jovem senhora no seu lorgnon e no seu cachorrinho, são figuras que não podem ser exportadas do conto em que aparecem, enquanto figuras como a estepe e o duelo dos contos homónimos se tornam “símbolos”, veículos autónomos de significação, fora do seu contexto narrativo.

personagem (do próprio estatuto de “máquina”):⁶²⁸ a futilidade da burocracia que enleia a sociedade por meio de um controlo cruzado, sanção e retribuição atribuídas numa lógica anti-meritocrática, aloja-se na arbitrariedade do sistema linguístico, na razão das suas convenções (que incluem a formalização gramatical de sentimentos de que a personagem nunca sentiu a necessidade). No conto, a autonomia do indivíduo face a este mecanismo totalitário que molda não apenas o seu quotidiano mas, mais profundamente, a sua interioridade⁶²⁹ aparece tão fútil como a liberdade em relação à língua, a que o falante deve sujeitar-se como a um regime de ordem superior (no delírio que se apodera do perturbado burocrata, a pontuação paira sobre ele como *sinais de fogo* num céu escuro), que legifera também estados emocionais e cristaliza as disposições afectivas em estatuto social, ritualizando a expressão dos sentimentos em cumprimento de regras estilísticas que marcam a pertença de classe.⁶³⁰

Em *Estepe*, por sua vez, a escrita condensa-se liricamente na figura que dá o título ao conto. O cronotopo picaresco da viagem⁶³¹ eleva este espaço geográfico a sinédoque da

⁶²⁸ «Bem... - pensou Perekládin. – Admiração, indignação, alegria, raiva e outros sentimentos... » /.../ «E outros sentimentos....- pensava. – Mas... será que nos papéis oficiais são precisos sentimentos ? Qualquer homem insensível pode escrevê-los... » /.../- Máquina de escrever ! Máquina! – sussurrava o fantasma, soprando para o funcionário um frio seco. – Cepo insensível! /.../ «E outros sentimentos....- pensava. – É verdade, não houve sentimentos nenhuns... Vou agora assinar a lista de felicitações para o chefe, por exemplo... Será que isto é feito com sentimento? Não, é porque sim... Máquina de felicitações...» (TCHÉKHOV, Vol.VII:105ss.)

⁶²⁹ Numa identificação inconsciente, mecânica: Ora bem, mas essa vossa escrita correcta mas inconsciente... por instinto não vale um pataco. É uma produção mecânica, mais nada. (Ib.)

⁶³⁰ A directa correspondência entre relacionamento do indivíduo com linguagem e identidade social é chave figural de vários outros contos de Tchekhov, entre os quais se destaca *A filha de Albion*, narração fotográfica na sua inexistência de enredo e de ação, que no relato despretenciosamente farsista de uma ociosa tarde de pesca comprime um iluminante retrato da autoconsciência política e antropológicamente deformada de uma parte da classe possidente russa contemporânea de Tchekhov; da mistura de ignorância, arrogância e preguiça produzida pelo estatuto de privilégio de uma riqueza parasitária.

Na alegada (e não provada) incompetência linguística da preceptora inglesa é condensada em inversão irónica a problemática de três distintas formas de relacionamento (entre os sexos, entre servo e patrão e entre nacionalidades) que na lógica chauvinista do rico russo são degradadas a meras relações de poder, numa incapacidade de se abrir à complexidade da realidade que o fecha num solipsismo absoluto, num analfabetismo comunicacional, humano e histórico. A reificação da mulher, do servo, do estrangeiro, a objecto do desprezo do macho-patrão-patriota, o tirar-lhe aquele instrumento essencial de humanização que é a língua, precipita por sua vez o macho-patrão-patriota numa solidão que o despe da sua humanidade (o relega, por sua vez, a mera função social, visualizada naquele corpo nu exibido sem o pudor da subjectividade) e o condena à esterilidade - a pesca acaba em nada: não se pesca, conclui o escritor, se não se faz o esforço de entender, de usar a linguagem para reconhecer a humanidade do outro.

⁶³¹ Sobre o cronotopo picaresco da viagem, cf. BAKHTIN 1975:87ss. O cronotopo é para Bakhtin um paradigma artístico-literário de organização da experiência espaço-temporal que foca um aspecto particular para lhe dar representação unitária e significativa: “Den grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur erfaßten Zeit-und-Raum-Beziehungen wollen wir als Chronotopos bezeichnen (Ib.: 7). Transformando-se na base da evolução cultural, social e científica e da sua interiorização artístico-literária, os cronotopos são uma marca essencial para caracterizar épocas, áreas e géneros literários, nomeadamente do romance. Numa exploração nem sistemática nem exaustiva (cf. as importantes “Conclusões”, Ib.: 180ss.), Bakhtin identifica os seguintes cronotopos principais da tradição literária ocidental: encontro e caminho - estrada -; pátria e país estrangeiro; castelo e salão; cidadezinha de província; limiar (crise e viragem); natureza; idílio familiar e de trabalho. Bakhtin atribui ao cronotopo um carácter ‘figural’, identificando-o como padrão geral de expressão

natureza e inscreve as presenças humanas que nele emergem, se sucedem e alternam, como suas instanciações, numa intransitividade da realidade perceptiva de corpos que agem e falam, sofrem e gozam, intraduzível em significado histórico, psicológico, cognitivo. A continuidade misteriosa entre homem e natureza desvenda-se na viagem de iniciação do pequeno Egóruchka como poder irresistível exercido no estado exterior e interior do homem,⁶³² no facto de aspectos, gestos e palavras humanos se tornarem, na progressão pelo ventre exterminado da estepe, consistência corpórea, perceptiva manifestação aleatória e indecifrável, em que a beleza mais tocante vai *pari passu* a fealdade repugnante; a vitalidade e a força convertem-se em morte e doença; o corpo que antes folga e regozija a seguir é sujeito ao medo e ao sofrimento num jogo cego de sequências privado de causalidade ou moral, que parece obedecer unicamente à cíclica repetição e casualidade em que a natureza, indiferente e incompreensível, se auto-regula.⁶³³ Como numa lanterna mágica que roda imparável, as paisagens, faces, situações, as horas do dia e os caracteres, sucedem-se e repetem-se⁶³⁴ perante os olhos do pequeno aprendiz da vida, sem que seja possível explicá-los, sem que as palavras dos homens sejam mais decifráveis do que o comportamento dos pequenos animais e

interpretativa de modalidades de “presença”, de modalidades de produzir uma convergência espaço-temporal em que a experiência do existente toma forma e sentido a partir da interação (de relacionamento não teórico-cognitivo, mas performativo, ético e emocional) que se institui com ele: “Der Chronotopos bestimmt die künstlerische Einheit des literarischen Werkes in dessen Verhältnis zur realen Wirklichkeit. Daher schließt der Chronotopos im Werk immer ein Wertmoment in sich ein./.../. In der Kunst und Literatur sind alle Zeit und Raumbestimmungen untrennbar miteinander verbunden und stets emotional-wertmäßig gefärbt. Das abstrakte Denken kann sich freilich Zeit und Raum jeweils separat gegenwärtigen und von ihrem emotional wertmäßigen Moment abstrahieren. Aber die lebendige künstlerische Betrachtung (die selbstverständlich auch voller Gedanken ist, nur sind dies keine abstrakten Gedanken) trennt nichts und abstrahiert von nichts. Sie erfährt den Chronotopos total, in seiner Ganzheit und Fülle.” (*Ib.*: 180)

⁶³² *O sol quente queimava-lhe a nuca, o pescoço e as costas. A tristonha canção ora esmorecia, ora soava de novo no ar estagnado, sufocante, o riacho marulhava com monotonia, os cavalos remoíam feno, o tempo arrastava-se infindavelmente, como se, atingido de paralisia, também ele tivesse parado. Pareciam ter já passado cem anos desde a manhã. Talvez Deus quisesse que Egóruchka, a britchka e os cavalos se imobilizassem nesta atmosfera e, como as colinas, se tornassem pedra e permanecessem para sempre no mesmo lugar?*

Egóruchka levantou a cabeça e, de olhos turvados, ficou a olhar à sua frente; o horizonte lilás, até então imóvel, cambaleou e, juntamente com o céu, correu para qualquer lado, ainda mais longe... Arrastou consigo as ervas pardas, as espadanas, e Egóruchka voou a uma velocidade extraordinária em perseguição do horizonte fugitivo. Uma força qualquer o levava silenciosamente, e atrás dele voavam também o calor e o canto enfadonho.

⁶³³ *Quando olhamos por muito tempo para o céu profundo sem desviarmos os olhos, os pensamentos e a alma, não sei porquê, fundem-se em nós numa consciência de solidão. Começamos a sentir-nos irremediavelmente solitários, e tudo o que antes nos era próximo e familiar torna-se longínquo e sem valor. As estrelas que olham do céu há já milhares de anos, este céu incompreensível, a bruma, indiferentes à nossa curta vida de homens, quando estamos a sós com eles e tentamos perceber o seu sentido, oprimem-nos com o silêncio, trazem-nos à mente aquela solidão que nos espera no tórumulo, e a essência da vida afigura-se-nos desesperada, terrível.*

⁶³⁴ *Como se [a carruagem] andasse para trás em vez de ir para a frente, os viajantes viam o mesmo que de manhã.*

do céu que passa da imobilidade ao incontível furor da tempestade.⁶³⁵ Os homens são emanção da natureza na liberdade que lhes dá a viagem, longe do torno da civilização, fora daqueles ambientes fechados em que a pobreza os degrada e deforma, e a ritualidade social (do chá, da liturgia religiosa, do todo o negócio) os disfarça a si mesmos, sepultando-os na inacessibilidade interior estabelecida pelo respetivo papel, pelo mútuo silêncio, pela distância entre o que se é e o que se faz. Cada personagem, cada cena, ao longo da lenta viagem de Egóruchka instancia esta sinedóquica identificação com a natureza ('personificada' pelo homem-animal Vássia, olhar e ouvido de lince, que come o peixe vivo),⁶³⁶ cuja revelação produz em quem a acolhe o fim da infância, a saída da idade da inocência para a entrada na maturidade da perda.

Se, em *Estepe*, o desenvolvimento do conto em volta de uma única figura lírica (a dupla identificação sinedóquica entre estepe e natureza, de um lado, e homem e natureza do outro) produz um resultado não inferior à complexidade figural da *Dama*, porque a potência expressiva é diferente mas não menos grandiosa (na coerência figural do conjunto, na riqueza e eficácia das invenções de *ilustração corpórea do pensamento*, da ideia interpretativa central), há outros contos de Tchékhov que se centram no processamento narrativo de figuras temporais de cariz geral, numa linha temática que os torna especialmente interessantes para a nossa reflexão.

§ 54 QUATRO FIGURAS TEMPORAIS E AS SUAS INSCRIÇÕES NARRATIVAS

⁶³⁵ As coisas e os animais, a mesma estepe personificam-se, animadas por uma intencionalidade misteriosa, enquanto os homens tendem a perder o próprio perfil antropomórfico, a tornar-se componente da paisagem, indecifráveis formas de vida, como evidenciado no extraordinário diálogo do casal judeu, a que Egóruchka assiste perplexo, perante a sua tocante, terna desumanização, no recurso a uma língua desconhecida que se torna, ao ouvido da criança, verso de animal: *O cobertor sebento mexeu-se e, de lá, assomou uma cabeça encaracolada de criança com o pescoço muito fino; dois olhos negros brilharam e fitaram Egóruchka com curiosidade. Moissei Moisséitch e a judia, sempre a suspirarem, afastaram-se até a cómoda e começaram a falar de qualquer coisa em hebraico. Moissei Moisséitch falava a meia voz, num tom de baixo, e a sua fala judia soava como um interrupto «gal-gal-gal-gal...»: a mulher respondia-lhe numa voz fina de perua, e saía-lhe qualquer coisa como «tu-tu-tu-tu» /.../*

- Gal-gal-gal – dizia Moissei Moisséitch.

- Tu-tu-tu-tu... – respondia-lhe a judia.

⁶³⁶ - *Rapazes – surpreendeu-se Stiopka -, o Vássia está a comer um cadoz vivo. Fuu! /.../ [Vássia] tirou da boca o rabo do peixe, olhou para ele com carinho e voltou a metê-lo na boca. Enquanto Vássia mastigava e fazia estalar os dentes, Egóruchka tinha a impressão de que não estava diante de um ser humano. O queixo inchado de Vássia, os seus olhos baços mas de visão perfurante, o rabo do peixe na boca e a ternura com que mastigava o peixinho assemelhavam-no a um animal.*

Como evidenciado no Capítulo I, as três figuras temporais identificadas no quadro da teologia paulina da história, o *typos*⁶³⁷ o *skhēma* e o novo início catastrófico-palingenético, representam modalidades alternativas de lidar com a dimensão sucessória e conjuntamente durativa do tempo, de processar *kairoticamente* em experiência o nosso *habitar* o *chronos* como passagem e duração. Podem ser aplicadas ao mesmo conteúdo de experiência como fórmula interpretativa da contingência que produz dispositivos expressivos e performativos diferentes e existencialmente incompatíveis, porque na sua exposição *skhēmática* a passagem do tempo é interpretada como entrópica subtração, como perda (que manifesta o desgaste do presente em passado, produz a sua ‘incessante cessação’), enquanto na sua exposição *tipológica* a passagem do tempo é interpretada como ganho, condição de cumprimento da incompletude do presente na completude da actualidade (graças à convergência da antecipação proléptica do futuro por parte do passado e do reenvio analéptico do presente ao passado). No *typos*, o presente torna-se actualidade, no *skhēma* torna-se passado. A passagem do tempo é por sua vez anulada como irrelevante no instantaneísmo *catastrófico-palingenético* de um presente que alegadamente gera sincronicamente si mesmo. No *typos*, o presente torna-se actualidade envolvendo o passado, no *skhēma* torna-se passado, na novidade *palingenética* o presente é actualidade em descontinuidade com todo o passado. Na primeira figura a dimensão sucessória é positiva condição de cumprimento da finitude em completude e plenitude; na segunda é negativa condição de destituição da finitude em fim, *kenótico* esvaziamento; na terceira é virtualizada como insignificante, perante a actualidade de um presente emergente sem alguma ascendência genética e simbólica.

A pertinência destas três figuras temporais (às quais acrescentamos a figura não paulina da repetição cíclica) como padrão existencial, expressivo, hermenêutico e epistemológico, tem sido variamente realçada na história da literatura, da filosofia e da ciência⁶³⁸. Nelas se

⁶³⁷Cuja generalização como *a* figura, pela sua fortuna na tradição patrística e medieval da exegese escritural e da alegorização teológica da história da humanidade, responde ao seu valor primário do ponto de vista teológico, mas ofusca que, do ponto de vista temporal, se trata de uma figura particular, de uma entre muitas. Por isso, neste trabalho especifica-se em termos de “figura *tipológica*” a que Auerbach designa como “figura” em geral.

⁶³⁸Cf. WHITE 1999 para a relevância da figura tipológica como chave da racionalidade não simplesmente historiográfica, mas histórica: do seu ponto de vista, o grande mérito de Auerbach foi reconhecer como o figurismo (tipológico) produziu “Western culture’s unique achievement of identifying reality as history” (*Ib.*: 98) “Indeed, if, in many respects, *Mimesis* is ultimately the story of how Western literature came to grasp historicity as humanity’s distinctive mode of being in the world, this mode of being in the world is represented as one in which individuals, events, institutions, and (obviously) discourses are apprehended as bearing a distinctively figural relationship to one another. Unlike other natural things, which are related to one another only by material causality, historical things are related to one another as elements of structures of figuration (*Figuralstrukturen*)” (*Ib.*: 99). A importância da identificação da figuralidade tipológica como modalidade essencial de interpretação da experiência temporal não justifica nem a sua absolutização *em* modalidade única,

condensam modalidades universais de lidar com a contingência (de dar forma àquilo que ocorre a alguém, e que ocorre a alguém ser): o queixume elegíaco sobre a fuga do tempo (o *tempus fugit* inscrito como auto-designação em tantos relógios antigos) – o lamento sobre a *vanitas vanitatum* que, do *Eclesiastes* a tanta poesia clássica, acompanha a literatura -, e a ode da dádiva que a sua passagem pode representar como condição de realização daquilo que o passado não cumpriu, de projeção do futuro no passado como atualização das promessas, dos sonhos nele guardados; a ruptura revolucionária com a continuidade histórica na novidade absoluta de um novo início auto-fundador.

O *typos* tem sido reconhecido como figura paulina maior, ofuscando o *skhēma* por duas razões: em primeiro lugar, porque a sua formulação por Paulo introduz algo de inédito na autocompreensão humana, explicitando uma modalidade de relacionamento ‘positivo’ com a passagem do tempo que caracteriza a visão cristã da existência e da história, diferenciando-a do pessimismo temporal da civilização greco-romana e do naturalismo cíclico das culturas arcaicas.⁶³⁹ Em segundo lugar, porque Paulo desenvolve o seu poder interpretativo como figura exegética (de leitura do Antigo por meio do Novo Testamento) e teológica (de interpretação da história terrena como história da salvação), inaugurando uma tradição hermenêutica pluri-milenária.

Nesta valorização do *typos* foi, todavia, negligenciado o papel complementar atribuído por Paulo ao *skhēma*, bem presente no Antigo e Novo Testamento como em todas as culturas. Por não ser tão ‘novos e inovadores’, como figuras de interpretação da passagem temporal, o *skhēma* e a novidade *palingenética* do presente messiânico não são menos influentes do que o *typos* na perspectiva cristã de relativização da vida terrena (vindo a sobrepor-se, sem poder ser identificados com ele, com o apocalíptico anúncio do “fim do mundo”, do “Juízo final”

nem a não menos questionável (ultimamente hegeliana) assimilação de realidade e história. As relações entre entidades e agentes históricos não são apenas de reenvio tipológico (são também de destrutiva ultrapassagem e aniquilação; de emancipação catastrófico-revolucionária; de mecânica iteração...) e o relacionamento performativo e reflexivo dos sujeitos com o conteúdo da experiência (cujo conjunto intersubjectivamente partilhável constitui a realidade) não é apenas ‘histórico’ (mas esta é uma questão que não pode ser aqui argumentada).

⁶³⁹A novidade da concepção cristã da história, vista como processo linear e progressivo, em relação à concepção arcaica e clássica (ligada a padrões de fatalidade cíclica e de inelutável decadência) é tópico tão conhecido e explorado que não requer indicações bibliográficas a seu respeito. Pode, todavia, ser interessante realçar que esta figura tipológica (do tempo que passando restitui o que não cumpriu e dá inteireza àquilo que ficou por se manifestar e realizar) tem uma declinação narrativa e dramática de grande relevo na literatura clássica (e folclórica), que articula como figura relevante no plano da existência individual aquilo que recusa à história humana. A sequência temporal da existência é interpretada tipologicamente na agnição (*anagnorisis*), mecanismo descrito por Aristóteles na *Poética* (1452a-b) que constitui um dos dispositivos mais comuns (para Aristóteles, necessário) do enredo, tanto na tragédia e na comédia greco-latina e moderna, como na literatura popular (na *Morfologia do conto maravilhoso* Propp cataloga a identificação do herói como uma das funções do conto de magia).

que se produz não como fim do tempo, mas como *escatológica* plenitude dos tempos: fim do seu passar, do seu ter fim)⁶⁴⁰, e *skhēma* é uma figura temporal primária nas culturas não cristãs.

Toda a exploração no repertório literário e filosófico atesta que estas quatro figuras se contrapõem como fórmula expressivo-interpretativa dos acontecimentos, da experiência individual e histórica, e se convertem em arquitecturas narrativas alternativas igualmente poderosas, que moldam a factualidade evenemencial em perfis mutuamente incompatíveis.

Mais uma vez, é à obra de Tchékhov, na variedade de enredos e padrões nela desenvolvidos, que encontramos algumas amostras desta inscrição narrativa.

Neste autor, a figura *skhēmática* da passagem do tempo como perda, desgaste do presente em passado, esvaziamento *kenótico* e entrópica destituição do ser, é prevalente:⁶⁴¹ a nostalgia, como marca desta fórmula expressivo-interpretativa, permeia atmosféricamente toda a sua produção teatral (tornando-se arquitectura temática de *O Cerejal*) e grande parte da sua produção narrativa. A vida é usura incessante daquilo que temos e somos, a passagem do tempo é ruína, afastamento da plenitude prometida e esperada - horizonte que deixámos para trás, que ultrapassámos sem nunca o ter atravessado. A elegíaca consideração da existência como perda *irreparável* é o tópico central de um grande número de contos - inesgotavelmente variado, sempre de novo coerente e obsessivamente confirmado: *Piotr Mikháilitch ia ao longo da lagoa, olhava tristemente para a água e, recordando a sua vida, /.../ toda a sua vida*

⁶⁴⁰ A sobreposição da noção *skhēmática* (extrapolada da figura temporal comum a todas as culturas) e a noção *escatológica* de fim dos tempos como *Parousia* (figura temporal especificamente cristã) numa determinação *cronológica* da vinda do Reino de Deus como data na história humana, é um dos grandes equívocos teológicos da tradição religiosa do Ocidente, enraizado bem além da sua difusão popular como milenarismo. Em Paulo, como vimos nas passagens lidas no Capítulo I, a *Parousia*, a segunda vinda de Cristo, não constitui o fim do mundo, mas o fim da *figura deste mundo*, o fim do ter fim, o desaparecimento do desaparecimento. A *Parousia* é o fim da dimensão *skhēmática* do tempo no cumprimento da plenitude dos tempos, e não é determinável em termos *cronológicos*, mas unicamente em termos de *kairótica* (histórica) inserção (advento) da Graça de Deus no curso natural (criatural) do mundo como *catastrófica* emergência da novidade da salvação em Cristo, que cumpre tipologicamente a promessa eterna de Deus ao homem. Na figura *escatológica* da *Parousia* encontram-se cumprimento tipológico e novidade *catastrófica* (apocalíptica) da história da salvação, na exclusão da sua conjugação como fim *cronológico*. A trivialização da apocalíptica *escatológica* em milenarismo *skhēmático* tem acompanhado como uma sombra milénios de teologia cristã da história.

⁶⁴¹ Em *Estepe*, esta atitude, estilizada a pessimismo saudosista, é exposta como atitude essencial da alma russa: *Comiam e conversavam. Desta conversa Egóruchka percebeu que todos os seus novos conhecidos, apesar da diferença de idades e de feitios, tinham uma coisa em comum que os aproximava: todos tiveram um passado maravilhoso e tinham um presente horrível; todos falavam do passado com admiração e quase desprezavam o presente. O russo gosta de recordar mas não gosta de viver; Egóruchka ainda não o sabia e, antes de terem sido comidas todas as papas, já acreditava profundamente que à volta da fogueira só estavam sentadas pessoas ofendidas e insultadas pelo destino.*

Esta exclusividade geo-poética é bastante duvidosa: a *lamentatio-laudatio temporis acti* sendo património elegíaco universal. Cf. o proverbial dístico De G. Carducci: (*Lalage, io so qual sogno ti sorge dal cuore profondo, / so quai perduti beni l'occhio tuo vago segue./*) *L'ora presente è in vano, non fa che percuotere e fugge; / sol nel passato è il bello, sol ne la morte è il vero.*

se lhe afigurava agora tão escura como esta água em que se reflectia o céu nocturno e emaranhavam as plantas aquáticas. E tudo lhe parecia irreparável (Os vizinhos. TCHÉKHOV, Vol. III: 49ss; m.ê.).

A vida desfaz-se entre as mãos de quem a vive.⁶⁴² A vida é irreparável⁶⁴³ na sua *figuração skhēmática*, de passagem irreversível que tira possibilidades enquanto avanço da desordem (física e moral, na inextricável conjunção de decadência corpórea e perda da inocência, da pureza da alma - seja ela apenas capacidade de se iludir).⁶⁴⁴ Esta perspectiva existencial sobre o destino individual tende a conjugar-se em cenário geral da decadência da humanidade e do universo, tornando-se filosofia da história que faz do *nada como dantes* o lema da antiquíssima, reacionária *laudatio temporis acti* denunciada por Horácio. Desde Hesíodo, com a sua epopeia mitológica das cinco idades do homem, a figura do “antigamente”, a interpretação da história como corrupção (apocalipticamente dirigida para o fim do mundo) refuta as suas celebrações como progresso. Tchékhov expõe este mecanismo de universalização em *Flauta*, pequeno conto em que o desamparo interior é ‘naturalizado’ em destino cósmico pelos seus desamparados protagonistas, que se perdem no fresco *skhēmático*, de cariz ‘paulino’, de uma natureza agonizante (*quod omnis creatura congemiscit et comparturit*) no *cativeiro da corrupção*, na servidão à *caducidade* e destruição do pecado e da morte (*vanitati enim creatura subiecta est na servitute corruptionis*, Rm 8). Num mundo esquecido pela redenção, a *habitud ad nihil* inscrita nas criaturas pela sua finitude, a *figura*

⁶⁴²O fracasso do amor (falhado, não consumado, não confessado) é em Tchékhov um dos vectores narrativos principais desta consideração *kenoticamente skhēmática* da existência, cuja fatalidade de desgaste se manifesta nas implicações destrutivas da paixão, que quase nunca traz felicidade: geralmente destrói - porque não é realizada ou porque, uma vez realizada, se desvenda em erro, se dissolve em nada:

- Então ?

- Nada ... - responde ele.

*E de novo cai o silêncio./.../ Vem-me à memória o passado, e logo os ombros me tremem /.../ choro amargamente. Sinto uma pena insuportável de mim e deste homem, e desejo loucamente o passado, o que a vida agora nos nega /.../. Despedi-me dele, voltei para o gabinete e sentei-me de novo no tapete em frente da lareira. As brasas vermelhas cobriram-se de cinza, começaram a apagar-se. /.../ Entrou a criada e, pensando que eu tinha adormecido, chamou-me... (Uma história da senhora NN. TCHÉKHOV, Vol.VI: 121ss.) O Então ?...Nada do diálogo condensa dramaticamente o (não) sentido *skhēmático* da existência como irreparável fuga do tempo: e o tempo passava, passava... Passavam ao meu lado pessoas com os seus amores, voavam os dias claros com as noites tépidas, /.../ e tudo isso, tão querido, que me deixava recordações tão maravilhosas, corria tão rapidamente para mim como para toda a gente, sem deixar rasto, sem que lhe fosse dado valor, e tudo desaparecia como o nevoeiro... Onde está tudo isso?*

O meu pai morreu e eu envelheci; tudo aquilo de que gostava e me dava esperança /.../ tudo isso se transformou em mera recordação.

⁶⁴³Numa citação do proverbial *tempus fugit* virgiliano (*Geórgicas*, III, 284), conhecida por Tchékhov como por todo o ex-estudante de latim do séc. XIX.

⁶⁴⁴A maravilha das crianças perante o mundo (como capacidade de ‘acreditar’ na bondade e beleza da vida) tem um papel especial na escrita de Tchékhov, que a retrata desde a sua magistral exposição como condição ‘pré-histórica’ em *Estepe* à sua contemplação como trágica vulnerabilidade em *Vanka*.

hujus mundi, colapsa no nada do mal e da morte. Tudo desaparece, ninguém poderá saber para onde:

- Tudo tende para a mesma coisa... Não vai dar nada de bom. /.../ É esquisito! – disse. – Para onde é que desaparece tudo? Há vinte anos, lembro-me, havia... Ora, antigamente até alces havia aqui! Há quarenta anos que observo o que se passa neste mundo de Deus e, no meu entender, tudo tende para a mesma coisa.

- Pra que coisa?

- Coisa má, rapaz... É de pensar que chegou ao fim... Chegou a hora de este mundo de Cristo acabar.

/.../ e vai tudo para a perdição. /.../ Pois amigo olha para onde quiseres, o mal está por todo o lado. Por todo o lado!

Caiu o silêncio. Meliton ficou pensativo, com os olhos fixos num ponto. Gostaria de ficar com a recordação de um lugar na natureza, pelo menos, que ainda não tivesse sido atingido pelo perecimento total. /.../ Caminhava olhando para os pés e pensativo; ainda se esforçava por se lembrar de alguma coisa que a morte tivesse poupado até agora. /.../

Olhava à volta desanimado e começava a sentir uma pena insuportável do céu, da terra, do sol, da floresta e da sua Damka, e quando soou uma nota mais alta, voando pelo ar e tremendo como um choro de pessoa, Meliton sentiu uma amargura e um ressentimento ainda maiores pela desordem que se passava na natureza.

TCHÉKHOV, Vol. IV: 106ss.

Se *Flauta* pode também ser lida como retrato melancolicamente auto-irónico de um autor que se espelha em Luká o Pobre, velho pastor solitário que se acompanha à sua flauta doente,⁶⁴⁵ que só vê ruína em volta de si e parece tocar maquinalmente sempre a mesma coisa muito triste e agonizante, utilizando cinco ou seis notas, é porque a figura da passagem do tempo como perda é obsessão temática de Tchékhov, escritor *skhēmático* por antonomásia, e porque raríssima na sua obra é uma construção narrativa que desenvolva a interpretação tipológica do presente como algo que na lei diacrónica da existência humana não ‘substitui’ o passado, mas o ‘actualiza’, lhe acrescenta algo em falta, o cumpre como promessa que ganha sentido na própria realização, enriquecendo e não tirando. A arte de Tchékhov é todavia muito mais variada do por ele assumido (e por muitos dos seus leitores); as notas por ele tocadas são muito mais do que cinco ou seis e nunca o são maquinalmente: se, na sua prosa, a figura tipológica nunca se torna unívoco símbolo da condição humana,⁶⁴⁶ não infrequente é nela a

⁶⁴⁵ As notas mais altas e estridentes, entrecortadas e tremebundas pareciam um choro inconsolável, como se a flauta estivesse doente e com medo, lembrando as notas mais baixas, sabe-se lá porque, o nevoeiro, as árvores desanimadas, o céu cinzento.

⁶⁴⁶ Notável excepção é o conto *O estudante* que declina com fineza a genealogia teológica da figura tipológica, narrando a experiência de um estudante de teologia que, na noite da sexta-feira santa, relembra perante uma fogueira a cena da negação de Jesus por Pedro, e fica tocado pela participação de quem o ouve: *O estudante pensou que se Vasilisa tinha desatado a chorar e a sua filha tinha ficado comovida, aquilo que ele tinha contado e que tinha acontecido dezanove séculos atrás, tinha uma ligação com o presente, com as duas mulheres, e provavelmente com aquela aldeia deserta, com ele mesmo e com todos os homens. Se a velha tinha desatado a*

tentativa de conciliar o incompatível, articulando a duplicidade que caracteriza toda a reflexão sobre o tempo vivido e por viver, a indecisão entre as duas figuras temporais, a insatisfação com uma escolha ‘definitiva’ entre as duas perspectivas de interpretação da contingência, que se manifesta na percepção da existência como um todo. A resistência contra uma narração do tempo vivido e por viver que determine univocamente o papel do passado em relação ao presente, e o papel do futuro em relação ao passado, é estado interior tão comum que se torna banal. Afinal, a perda e o ganho misturam-se inextricavelmente no nosso relacionamento com o tempo que passa: a mais feliz apreciação do presente não pode libertar-se completamente da nostalgia como subtração de algo insubstituível, assim como a confiança na salvação de um sentido do passado, da sua *actualidade* no nosso presente e no nosso futuro, a esperança num resgate do fracasso e da derrota irreparáveis (como a morte, o sofrimento, a injustiça), é atitude inextinguível no ser humano (como lembrado por Benjamin com a visionária melancolia dos santos sem Deus).⁶⁴⁷

Há contos em que esta ligação entre perder e ganhar produzida pela sucessão é exposta com a evidência linear e enigmática da parábola, como no caso de *Flores tardias*, cujo cariz alegórico é assinalado no título e que esconde a sofisticada reflexão temporal sob uma variação virtuosista da *Dama das camélias* que redistribui ironicamente virtudes e incompreensões amorosas dos protagonistas e que se mantém fiel, no *patetismo* folhetinesco do enredo, a dois estereótipos narrativos do romantismo vulgar: a idealização sacrificial do amor feminino e o dispositivo do *tarde demais* como desfecho infausto.

Exposto como erro ou azar (poder da contingência que se manifesta como casualidade ou necessidade), o *tarde demais* estiliza narrativamente o desfecho disfórico da tensão que é toda a condição humana como interpretação performativa (experiência e moldagem) da passagem do tempo como ganho ou como perda. Se o desafio da *vida* humana é vencer a *morte* (afirmar o primado do tempo como dinâmica evolutiva de geração acima da dinâmica

chorar, não era porque o seu conto tinha sido tocante, mas porque Pedro lhe era afim e porque ela com todo o seu ser participava naquilo que tinha acontecido na alma de Pedro.

E o júbilo agitou-se de improviso na sua alma com tanta intensidade que teve que parar um minuto para retomar fôlego. «O passado», pensava, «está ligado ao presente por uma cadeia ininterrupta de acontecimentos que se desencadeiam um do outro». E acreditava ter vislumbrado, há bocado, os dois cabos daquela cadeia: não apenas tinha tocado um dos dois extremos, o outro tinha vibrado.

⁶⁴⁷A concepção ‘materialista’ da história consiste, para Benjamin, no reconhecimento de que “besteht eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem. Dann sind wir auf der Erde erwartet worden. Dann ist uns wie jedem Geschlecht, das vor uns war, eine *schwache* messianische Kraft mitgegeben, an welcher die Vergangenheit Anspruch hat. Billig ist dieser Anspruch nicht abzufertigen.” (BENJAMIN 1942: II, 694) Nesta “estrutura” o materialista histórico “erkennt das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampfe für die *unterdrückte* Vergangenheit.” (*Ib.* : XVII, 702-703. *m.é.*)

entrópica de desgaste), a duração tem nesta tensão um papel determinante. Factor positivo de maturação, assim como agente negativo de procrastinação, a duração ajusta-se ou não ao processo intencional de moldagem da sequência sucessória como actualização ou desgaste, como ganho ou perda. O *tarde demais* compromete a ‘boa duração’ que favorece a retoma do passado no presente, o manter-se actual no crescimento daquilo que faltava, na manifestação daquilo que é como semente, como possibilidade que não acaba no próprio presente. Se, na perspectiva tipológica, o futuro é a floração do passado e não o murchar do presente, as *flores tardias* são floração que não chega a dar fruto, um cumprimento de promessas comprometido por um desequilíbrio da duração que se torna procrastinação irreparável, mas que não deixa de deixar a marca da própria impotente vitória na memória do homem.⁶⁴⁸

Se, em *Flores tardias*, o *tarde demais*, o desajuste da duração, murcha *irreparavelmente* a floração tipológica do passado no presente, esbatendo-o em perfume sem fruto, em outros textos de Tchekhov a cuidadosa omissão de um ‘fim’, de um desfecho, evita a predominância ‘final’ da figura *skhēmática*, deixando aberta a oscilação entre os dois polos interpretativos. A última página da *Dama do cachorrinho*, por exemplo, expõe o jogo ambíguo da indecisão entre uma perspectiva figural (performativa e interpretativa) e outra, que caracteriza a experiência temporal de cada um, numa polarização em que não é evidente se se trata de decisão ou de aceitação, de activa resolução *kairótica* ou de passiva adequação *chrónica*:

Ora, basta! - disse Gurov.

Era evidente, para ele, que aquele amor não acabaria logo. Ana Sierguéievna afeiçoava-se a ele com intensidade crescente, adorava-o e seria inconcebível dizer-lhe que tudo aquilo deveria ter fim, um dia; aliás, ela nem acreditaria nisso.

Aproximou-se dela, segurou-lhe os ombros, para acarinhá-la e gracejar um pouco e, naquele momento, viu-se no espelho.

A cabeça dele já estava começando a ficar grisalha. Pareceu-lhe estranho que, nos últimos anos, tivesse envelhecido tanto e ficado mais feio. Os ombros, em que haviam pousado as mãos dele, eram pálidos e estremeciam. Compadeceu-se daquela vida, que era ainda tão tépida e bonita, mas que, provavelmente, estava próxima de empalidecer e fanar-se, como a vida dele./.../

O tempo passava, Gurov travava relações, unia-se a mulheres, separava-se delas, mas nenhuma vez amara, aquilo podia ser tudo, menos amor.

E somente agora, quando sua cabeça já estava grisalha, ele amava devidamente, verdadeiramente, pela primeira vez na vida. /.../

⁶⁴⁸ *A princesa Marússia morreu sem passar três dias sequer no sul de França. Toporkov, ao voltar de França, continuou a viver como antes. Como antes faz tratamento às senhoras ricas e acumula notas de cinco. Aliás, também, é possível ver nele alguma mudança. Falando com uma mulher, desvia os olhos para o lado. Por qualquer razão mete-lhe medo olhar um rosto feminino. (Flores tardias. Vol. VIII: 11ss.)*

Tinham a impressão de que mais um pouco e encontrariam a solução e, então, começaria uma vida nova e bela; todavia, em seguida, tornava-se evidente para ambos que o fim ainda estava distante e que o mais difícil e complexo apenas se iniciava.

O exemplo mais grandioso de combinação expressiva das duas figuras temporais numa construção narrativa complexa, que faz justiça à sua insolúvel contiguidade na experiência humana, é o magnífico *Violino de Rothschild* (TCHÉKHOV, Vol. III:171ss.), história da *transfiguração* da morte (eixo essencial da interpretação *skhēmática* da passagem temporal) como transmissão de uma herança *tipológica*, que reverte o desgaste em retoma actualizadora: não o anula, mas sublima-o.

O protagonista do conto é cangalheiro, ganha (mais precisamente perde) a vida fazendo caixões. Literalmente, *ganha* a própria vida com a morte (o *ofício que lhe dá lucro*). A condição exterior tornou-se nele forma de vida interior: Iákov é um homem que ‘gasta’ a sua existência na consideração aflitiva do *prejuízo* que é toda a passagem do tempo como contagem decrescente para o vivente, como caminho devorado pela morte:

Iákov nunca estava de bom humor porque sofria permanentemente prejuízos terríveis. /.../ As reflexões sobre os prejuízos atormentavam Iákov sobretudo à noite; /.../ quando escureceu, pegou no livro em que todos os dias apontava os seus prejuízos e, por não ter mais nada que fazer, pôs-se a apurar o balanço anual. O montante dos prejuízos era mais de mil rublos. /.../ Numa palavra, prejuízos em todas as frentes e nada mais.

Elevada a interpretação geral da existência, a figura *skhēmática* da entrópica corrosão do presente na sua desactualização como passado torna-se fresco psicótico de grandiosidade niilista:

Sentou-se debaixo do salgueiro e entregou-se às recordações. Na outra margem, onde agora é um lameiro, havia naquele tempo uma floresta de bétulas, e no monte calvo que agora se via no horizonte era antigamente um pinhal velhíssimo. Nesse tempo andavam lanchas pelo rio. Agora... /.../ Mas perdera a oportunidade, não fizera nada disso. Que prejuízo! Ah, que prejuízo! E se fosse tudo junto – pescar e tocar violino, andar de lancha, criar gansos, que capital se poderia amealhar! Mas não aconteceu nada disso, nem sequer em sonhos, a vida passou sem proveito, sem prazer, perdeu-se, foi em vão! Uma vida perdida, nem sequer uma pitada de tabaco; pela frente, nada; olhando para trás, nada além dos prejuízos, tão terríveis que até faziam calafrios. Por que não pode uma pessoa viver de modo a que não haja estas perdas, de modo a evitar prejuízos? Pergunta-se: por que cortaram a floresta de bétulas e o pinhal? Por que está vazia a pastagem? Por que as pessoas fazem sempre, precisamente, o que é errado? /.../ Por que é que as pessoas, em geral, não se deixam viver normalmente umas às outras? É que, agindo assim, os prejuízos são terríveis! Terríveis! Se não existisse o ódio e a raiva, as pessoas só dariam lucros enormes umas às outras. /.../

Enquanto caminhava de volta para casa, ia matutando que a morte só lhe dava lucros: não seria preciso comer nem beber, nem pagar tributos, nem ofender os outros, e como a pessoa não fica a zazer no túmulo apenas um ano, mas centenas, milhares de anos, o lucro é fabuloso. Da vida só se tira prejuízo, da morte só se tira lucro. Este raciocínio, sem dúvida correcto, não deixa mesmo assim de ser penoso e amargo: por que existe no mundo esta estranha ordem que faz com que a vida, que só é dada uma vez, passe sem dar qualquer vantagem?

Se a *estranha ordem do mundo* (*figura huius mundi*) é que a passagem do tempo é só *perda* (florestas cortadas, pastagens vazias, erros e violência...), então *Da vida só se tira prejuízo, da morte só se tira lucro*. O cangalheiro, o *skhēmático* que vive de morte, não pode afinal senão escolher a morte como condição de cumprimento. *Este raciocínio, sem dúvida correcto, não deixa mesmo assim de ser penoso e amargo*: nenhum homem pode viver na entrega total a tal figura, a ‘lógica’ niilista pode ser *correcta*, mas aniquila. Afinal, nem o cangalheiro pode viver só de morte: *Além do ofício, também lhe dava algum lucro o violino. Por cinquenta copeques por dia mais as gorjetas dos clientes*, Iákov toca em casamentos, com a orquestra judaica da aldeia. O violino, que *ele toca muito bem*, é o seu único recurso *além* da morte, é o seu único recurso *contra* a morte, contra o crescente e irreparável fluxo de prejuízos que é o passar do tempo: quando as

reflexões sobre os prejuízos atormentavam Iákov, sobretudo à noite; então, Iákov punha a seu lado o violino, em cima da cama, e quando qualquer género de aborrecimentos se lhe metiam na cabeça, dedilhava as cordas, o violino emitia um som na escuridão e ele sentia-se aliviado.

Quando a mulher morre, e o homem descobre *aterrorizado* que cinquenta anos de vida em comum se perderam na indiferença e na infelicidade gratuita (*apenas lhe gritava, a descompunha por causa dos prejuízos*), mais uma vez, o único recurso que ele tem contra a visão aterradora do nada em que tudo se torna, e em que a vida se tornou, é o violino:

Não lhe dava pena morrer, mas em casa, mal olhou para o violino, teve um aperto de dó no coração. Não podemos levar o violino connosco para a campa, e assim ficará órfão, vai acontecer-lhe o mesmo que às bétulas e ao pinhal. Tudo neste mundo se perdeu e perderá! Iákov saiu da isbá e sentou-se à soleira, apertando o violino contra o peito. A pensar na vida perdida que só lhe deu prejuízos, pôs-se a tocar sem ele próprio saber bem o quê, mas a música saiu-lhe pesarosa e comovida, as lágrimas corriam-lhe pelas faces. E quanto mais pensava, mais lastimoso era o canto do violino.

A melodia comovida a que o cangalheiro entrega a recusa a render-se à *estranha ordem skhēmática* do mundo que faz, do triunfo da desordem, lei suprema, da passagem do tempo destruição, da vida prejuízo, não acaba em nada, como as bétulas e o pinhal. Alguém a ouviu, e a ‘aprendeu’. Alguém a fará sua, não permitindo que vá *para a campa*, mantendo-a parte do presente, actual. Iákov morre, mas deixa o violino em herança ao pobre judeu que *insultou e assustou*, e que partilha a sua ligação à música como recurso da vida,⁶⁴⁹ como algo que resiste à *estranha ordem* em que tudo se perde e nos perdemos, como algo que não pode perder-se.

⁶⁴⁹Sem qualquer motivo visível, Iákov, a pouco a pouco, foi-se impregnando de ódio e desprezo pelos judeus, sobretudo por Rothschild; começou a implicar com ele, a insultá-lo com palavras feias e, uma vez, até lhe quis dar uma sova, pelo que Rothschild se ofendeu e proferiu, olhando raivosamente para Iákov:

Rothschild, o judeu, escutou Iákov tocar, e receberá o seu violino como herança. A partir daí, deixará a flauta para tocar unicamente este instrumento e, em particular, a música do cangalheiro. Iákov morre, mas a sua *melodia* toca agora em Rothschild. A *melodia*, o sentido que o velho nela encontrou numa recusa final do nada em que ela se tornou, não se perde. O presente de Rothschild acolhe o passado de Iákov, mantendo-o actual, cumprindo-o na partilha da escuta.⁶⁵⁰

Agora, toda a gente na cidade pergunta: onde arranjou Rothschild um violino tão bom? Comprou-o, roubou-o, ou foi parar-lhe às mãos como penhor? Abandonara havia muito a flauta e agora só tocava violino. Jorram-lhe do arco os mesmos sons lastimosos que outrora lhe saíam da flauta, mas quando tenta reproduzir o que tocava Iákov sentado à soleira, sai-lhe uma melodia tão triste e amarga que os ouvintes choram, e ele próprio, no fim, revira os olhos e diz: «Va-a-akh!» Esta nova melodia ganhou tanto êxito na cidade que os comerciantes e os funcionários convidam muitas vezes o Rothschild e obrigam-no a repeti-la dez vezes.

O presente de Iákov tornou-se passado, mas mantém-se actual na *tipológica* retoma dele como melodia por Rothschild, que faz do seu sentido (da sua derrota) a própria experiência.⁶⁵¹ A actualidade que a sua expressão artística continua a garantir ao presente, mesmo quando tornado passado, não elimina a sua *skhēmática* destituição na linha sucessória, mas é seu resgate, *debilmente messiânico*, na experiência de quem vem depois. A arte não salva, não evita a derrota, mas não deixa que a derrota se perca em nada, seja sepultada.⁶⁵² O tempo continua a passar, e a vida a dar prejuízos, no próprio desgaste incessante, mas, ao tornar esta experiência melodia partilhável e tipologicamente actualizável, algo se estabelece como tão irresistivelmente actual que se impõe à experiência, mesmo de quem não saiba interpretar o

- Se não o respeitasse pelo seu talento, há muito que teria atirado vossa mercê pela janela.

⁶⁵⁰Numa substituição que realça a mudança de registo figural na melodia do músico e do escritor: a flauta que, no conto homónimo, condensa metonimicamente a identificação metafórica de Tchékhov com a filosofia niilista e *skhēmática* de Luká o Pobre (e que aqui caracteriza a soturna repetitividade de registo artístico: *o choro da flauta do judeu ruivo* . /.../Este maldito judeu conseguia tocar do modo mais lastimoso mesmo as músicas mais alegres) é abandonada pelo violino, numa assunção da responsabilidade tipológica da herança artística como figura que se opõe à passagem do tempo como perda, como desactualização *skhēmática* do presente: ambição primária da arte é manter a actualidade da obra na dinâmica sucessória da história da sua recepção. A sete anos de distância (*A Flauta* é de 1887, *O violino de Rothschild* de 1894), Tchékhov elabora um novo auto-retrato do artista como cantor da *desordem da natureza*, da *estranha ordem skhēmática* do mundo, que reduz a passagem do tempo a perda, e a vida a prejuízo, enriquecendo-o todavia da reivindicação de uma possibilidade de transmissão, de partilha (na proximidade criada pelo sofrimento comum), que garante um futuro de actualidade tipológica ao sentido na sua interpretação expressiva por parte da arte.

⁶⁵¹Encontramos aqui uma inscrição narrativa exemplar da clássica definição de Benjamin do tipológico (materialista) “Begriff einer Gegenwart, die nicht Übergang ist, sondern in der die Zeit entsteht und zum Stillstand gekommen ist”, de uma figura de presente em que do passado não é procurada a verdadeira, “>eterna< imagem”, mas se faz dele uma experiência, a única experiência que faça sentido para o presente. (BENJAMIN 1942: XVI, 702)

⁶⁵²O potencial tipológico da arte, que não salva o presente da morte, mas *salva* a sua actualidade de experiência que mantém o seu sentido no depois, é tópico essencial em Dickinson; cf. *supra* DE BELLO.

seu sentido e se mantenha na *cíclica* repetitividade do acolhimento do que vai ao encontro de uma exigência superior à compreensão: *a nova melodia ganhou tanto êxito na cidade que os comerciantes e os funcionários convidam muitas vezes o Rothschild e obrigam-no a repeti-la dez vezes.*

Os ricos pagam para ouvir aquilo que não compreendem, uma e mais uma, dez vezes seguidas. A tristeza torna-se um *êxito*. A *melodia* a que Iákov entregou o sentido da própria vida, da passagem do tempo como perda irreparável, e que transmitiu como *exigência do passado* em relação ao seu futuro, ao presente de quem vem depois, impondo-se como experiência actual na retoma tipológica da sua validade, torna-se *ofício* de que é *obrigado* a viver o artista, sujeito à lei cíclica da duração temporal, *obrigado* a tocar uma, e mais uma, vez, sempre de novo, *dez vezes* seguidas: a inserção *kairótica* da existência humana na passagem do tempo, que desenha na sua homogeneidade *chrónica* uma tipológica actualização da evenemencialidade (*Stillstand des Geschehens*), não elimina, apenas *resgata debilmente*, no brilho pontual de uma *chance revolucionária*, a passividade própria da pertença temporal, o envolvimento na fatalidade repetitiva da não compreensão.

Além das duas figuras paulinas maiores do *skhēma* e do *typos*, a figura da *repetição cíclica* e a figura de *catastrófica* reposição da sequência sucessória em sincronismo presentista constituem padrões fundamentais de interpretação da experiência temporal como um todo e têm um papel relevante na articulação de arquitecturas narrativas que moldam a factuality evenemencial em fórmulas expressivo-interpretativas dos acontecimentos, da experiência individual e histórica.

A figura da repetição cíclica transcreve-se frequentemente, do ponto de vista narrativo ou dramático, no quiasmo de uma inversão de papéis, segundo um esquema de reciprocidade simétrica, ABBA (o jovem torna-se velho perante outro jovem; o carrasco torna-se vítima perante outro carrasco; o inocente torna-se culpado perante outro inocente...), em que é a inelutável lei temporal da repetição que governa as identidades (sujeitando-se como irrelevante a estratégia teleológica da sua intencionalidade). Neste processo, a sequência dos acontecimentos é ‘de-historicizada’ e de-subjectivizada em fatalidade natural: as personagens são degradadas à ocorrência fenoménica da lei *chrónica* universal, perdem o papel de agentes autónomos e tornam-se inconsciente ou conscientemente, na descoberta dolorosa da própria impotência, engrenagens passivas da máquina cósmica da repetição cíclica.

O grande conto de Henry James *The Wheel of Time* explicita, desde o título, a figura que desenvolve narrativamente: a filha feia do protagonista será rejeitada pelo filho bonito da

protagonista, assim como vinte anos antes a protagonista, jovem feia, tinha sido rejeitada pelo protagonista, jovem bonito por quem ela se apaixonou, e que não se deixou convencer pela mãe a casar com ela, assim como agora a protagonista não convencerá o filho a casar com a rapariga feia que se apaixonou por ele. O quiasmo do conto é tão perfeito que a sinopse do enredo o denuncia como artifício, mas a autenticidade tocante das personagens (que se debatem inutilmente contra a fatalidade das pulsões eróticas e da sua ciclicidade geracional) evidencia precisamente a inadequação entre autocompreensão (na pretensão inescapável de governar moralmente e racionalmente a própria experiência) e determinação objectiva daquilo que somos (sinapses corpóreas da conservação da espécie). A improvável perfeição simétrica da estrutura narrativa, implacável em relação às intenções das personagens, realça a clivagem entre interior e exterior, entre orientação teleológica da própria vida e objectiva determinação biológica desvendada pela lei repetitiva do ciclo temporal.

Na figura de repetição cíclica é articulada simbolicamente a ‘passividade’ do ser, o limite da consciência, desvendada na condição temporal pela inadequação do seu governo intencional (pela indeterminação cognitiva da condição temporal a partir da sua infinidade actual). A condição temporal ultrapassa a consciência que temos dela como limpidamente formulado por Levinas, determina-nos além da experiência em que a processamos como conteúdo, *sujeita-nos* não apenas na entrópica (*skhēmática*) expropriação sucessória desta experiência, mas também na limitação constitutiva do seu alcance em relação ao nosso ser (não contido na experiência que temos dele). É por isso que na morte, de que não temos experiência interior,⁶⁵³ se expõe esta passividade da temporalidade humana, a desposseção subjectiva por ela exercida, a finitude da consciência perante o infinito da duração.

Tchékhov recorre frequentemente à inscrição narrativa desta figura temporal, para, contudo, se distanciar dela, evidenciando - às vezes em termos melancolicamente irónicos⁶⁵⁴,

⁶⁵³Ver as já citadas passagens de LEVINAS 1971: “L’impossibilité de réduire la mort à une expérience, ce truisme de l’impossibilité d’une expérience de la mort, d’un non-contact entre vie et mort ne signifient-ils pas une affection plus passive qu’un traumatisme? /.../ Une mort sans expérience et cependant redoutable, cela ne signifie pas-t-il pas que la structure du temps n’est pas intentionnelle, n’est pas faite de protentions et retentions – qui sont des modes de l’expérience?” (*Ib.*:11-12) “L’intentionnalité conserve l’identité du Même, elle est pensée pensant à sa mesure, pensée conçue sur le modèle de la représentation de ce qui est donné, corrélation noético-noématique. /.../ La relation avec la mort, plus ancienne que toute expérience, n’est pas vision de l’être ou du néant. (*Ib.*: 17)

⁶⁵⁴Veja-se, no conto *Agáfia* (TCHÉKHOV IV: 34ss.), o soberbo retrato do *homem pânico*: o homem que encarna naturalmente (não procura) a *gaia ciência* da completa desindividualização, homem que se resume na vitalidade animal, felizmente integrado no meio natural, incapaz de qualquer inteligência estratégica e reflexiva assim como de empatia emocional. Nele é alegria de espontaneidade irreflexa aquela identificação ‘chrónica’ com a natureza que no conto *Ninho Materno* é programa de abdicação da própria individualidade, irrealizável para sujeitos ‘civilizados’ (a protagonista não ‘acaba’ na natureza, mas na fábrica): *Foi para o campo. E*

às vezes com acentos dolorosamente trágicos - a negatividade da sua assunção como orientação performativa e interpretativa em relação à vida, a sua ‘interiorização’ como *ordem* do mundo.⁶⁵⁵

Se toda a história é fatigante do ponto de vista cíclico, porque é repetição de um enredo sempre igual (nasce-se, vive-se, morre-se), numa *História enfadonha*, (TCHÉKHOV, Vol. II: 7ss.), o problema do cientista é precisamente o não conseguir individualizar, o ficar preso na generalização de toda a existência (incluindo a própria) como ‘caso clínico’, espécime de uma lei universal cuja inelutabilidade anula todas as diferenças individuais. À afilhada, profundamente infeliz, que lhe pergunta o que fazer da própria vida, o protagonista não consegue responder, perdendo-a para sempre quando mais precisava dela (porque está a morrer, e é ela a única companhia que lhe dá algum conforto):

Que posso responder-lhe? É fácil dizer «trabalha, ou «dá a tua riqueza aos pobres», ou «conhece-te a ti própria», e porque é tão fácil dizê-lo, não sei o que lhe responder. Os meus colegas clínicos, quando ensinam a tratar os doentes, aconselham «que cada caso seja individualizado». E, segundo este conselho, depressa nos convencemos de que os meios recomendados nos manuais como sendo os melhores e perfeitamente úteis para um estereótipo resultam perfeitamente inúteis nos casos concretos. O mesmo aplica-se às doenças morais.

Só quem sabe passar do *estereótipo* ao *caso concreto* (quebrar a lei cíclica da iteração homogeneizadora no reconhecimento do papel insubstituível da subjectividade) tem a capacidade de curar a doença física e moral, tem a capacidade de viver ‘dignamente’ (como ser humano e não como simples *partícula da máquina* natural e social) a própria vida e a própria morte, algo que o protagonista reconhece lucidamente, dolorosamente, não conseguir, morrendo arrasado pelo *estereótipo* da própria vida de antologia (científica e moral)⁶⁵⁶ e da banalidade clínica da morte.

enquanto caminhava sem rumo, resolveu /.../ Em vez de viver, é preciso a gente fundir-se nesta estepe esplêndida, ilimitada e indiferente como o próprio infinito, com as suas flores, os seus kugans e os seus horizontes; e assim é que estará bem...

Vera, um mês depois, já estava a viver na fábrica. (TCHÉKHOV, Vol.III: 246-247)

⁶⁵⁵Por isto esta atitude interpretativa pode traduzir-se do ponto de vista ético na adopção dum *carpe diem* de hedonismo cínico e imoral. *Les liaisons dangereuses*, monumento do libertinismo setecentista, é uma variação do quiasmo das condições que inscreve narrativamente a figura da repetição cíclica e encontra na vingança um dos seus corolários éticos mais directos, ao abrigo do lema de que *os outros devem passar exactamente por aquilo que eu passei*, sofrer aquilo que eu já sofri (efectiva ou alegadamente por sua culpa). O jogo obsessivamente repetitivo da vingança combina-se no romance com a lei da alternância de estatuto mais forte do que toda a intencionalidade ética: os carrascos tornam-se vítimas das próprias vítimas, os inocentes culpados, os amantes inimigos, os fortes fracos, o sedutor é seduzido, a beleza é destruída pela doença, a morte triunfa sobre a vida.

⁶⁵⁶*Durante trinta anos fui um professor amado pelos discípulos, tive excelentes colegas, gozei de fama e respeito. Amei, casei-me por paixão, tive filhos. Numa palavra, se olhar para trás, toda a minha vida parece-me uma bela composição, feita com talento. Agora só me falta não estragar o final. Para isso preciso de morrer de uma maneira humana. Se a morte é realmente um perigo, tenho de enfrentá-la como é digno do mestre, do*

Em *Papa-Jantares*, o reconhecimento da condição da velhice como destino comum abre os olhos (literalmente *fecha os olhos*) do septuagenário Zótov, *decrépito e solitário*, sobre a crueldade da atitude humana de cínico conformismo à lei natural de eliminação do mais fraco. Praticar esta lei implica aceitar que ela valha também para nós, implica tornar-se animal a abater uma vez que a velhice nos tenha privado de toda a funcionalidade económica. Assim, no fim do conto, depois de assistir ao abate dos *papa-jantares*, do cavalo e da cadela que já não tinham utilidade para ele, que já só comiam o seu pão, o velho abandona-se a um gesto delirante de entrega à mesma ‘execução’ a que submeteu as duas bestas:

Pouca coisa recorda daquilo que aconteceu no pátio do esfolador/.../ lembra-se como o cavalo foi ajeitado no tronco de abate, como depois ouviu duas pancadas surdas, uma no crânio, a outra do barulho de um corpo grande a cair. Quando a Lisska, ao ver a morte do amigo, se atirou com um ganido ao Ignat, ouviu-se o terceiro golpe, que silenciou bruscamente o ganido. A seguir Zótov lembra-se que, ao ver os dois cadáveres, zozzo e como um tolo, foi direto ao tronco e meteu lá a própria cabeça...

Depois, até à noite, os olhos dele ficaram toldados por uma névoa escura, e nem os próprios dedos era capaz de ver.

TCHÉKHOV, I: 76ss.

Mas é em *Enfermaria N.º 6* que a inscrição narrativa da repetitividade cíclica como inversão simétrica de papéis existenciais e sociais encontra uma das mais terríveis e inesquecíveis versões da história da literatura. O quiasmo cíclico que confirma a filosofia do seu protagonista (médico que acaba fechado na sala dos loucos, doente entre os doentes que lhe eram entregues, batido pelo guarda em quem mandava) denuncia como erro auto-destrutivo a assunção da condição de destituição e desvalorização do sentido e da responsabilidade do indivíduo, a uma fatalista, nietzschiana rendição ao império da natureza. O doutor Ráguin (na sua estoica, cínica profissão de ataraxia) torna-se vítima da lei escolhida como conduta de vida, numa ruína que tem o amargo sabor da auto-realização da predição. Afinal, que diferença faz estar de um lado ou outro? argumenta ele com Grómov, o mais inteligente dos seus doentes. Tudo depende da cega casualidade natural ou social:

A moral e a lógica não são para aqui chamados. Depende tudo do acaso. Quem foi apanhado está preso, quem não foi anda à solta, só isso. No facto de eu ser o médico e o senhor o doente mental, não há lógica apenas mera causalidade /.../

Eu como indivíduo não significo nada, sou apenas uma partícula do mal social necessário.

A condição de cada um é fruto do círculo vicioso da iteração cíclica da qual ninguém foge e a que é inútil resistir:

cientista e do cidadão de um país cristão : com ânimo e de espírito calmo. Mas estou a estragar o final. Estou a afogar-me /.../ Estou vencido. Não vale a pena continuar a pensar ou a falar. Deixo-me ficar sentado e espero em silêncio o que vai acontecer.

Pouca gente não terá deixado de passar, no fim da vida, pelo mesmo que eu estou a passar agora. /.../ quando as pessoas lhe prestarem atenção, fique sabendo que ficou preso no círculo vicioso e nunca mais sairá. Quanto mais tentar sair, mais perdido fica. Resta-lhe entregar-se, porque nenhum esforço humano poderá salvá-lo. É a minha opinião.

Para quê combater o mal e o sofrimento de indivíduos totalmente insignificantes,

cuja vida é fútil e seria completamente vazia como a da amiba, se não fosse o sofrimento? /.../ Para que impedir as pessoas de morrerem se a morte é o termo normal e legítimo de cada um de nós? Que importância tem que um mercador ou funcionário quaisquer vivam mais cinco ou dez anos?

Quando, porém, o sofrimento deixa de ser uma hipótese conceptual, de ser um dado estatístico que interessa só aos outros, quando chega até nós, quando a relevância do nosso envolvimento se afirma na força brutal da mágoa, então desvendam-se as consequências trágicas, a desumana renúncia a uma inserção kairótica na homogeneidade *chronológica*, a abdicação na insignificância de *partícula* de um mecanismo ingovernável pelos indivíduos:

Com as dores, mordeu a almofada e cerrou os dentes, e de repente, no meio daquele caos, cintilou-lhe claramente na cabeça uma ideia terrível, a ideia insuportável de que, durante anos, dia após dia, experimentaram aquela mesma dor estas pessoas que agora, aqui deitadas à luz da lua, pareciam sombras negras. Como pôde acontecer que durante vinte anos ele não soubesse nem quisesse saber de nada? Não sabia, nem imaginava o que era a dor, por isso não tinha culpa; mas agora a consciência implacável e bruta como Nikita, enregelava-o da nuca aos calcanhares.

Para Tchékhov é no sofrimento, e não na impessoal consciência racional (como reivindicado pelo médico durante vinte anos de ofício *em que não soube e não quis saber de nada*)⁶⁵⁷ que o homem descobre a qualidade de sujeito, individual único e insubstituível, reconhece o valor da experiência e a necessidade de fazer algo dela, a exigência de desenvolver, *kairoticamente*, o significado da constelação evenemencial que é a própria vida no decurso cíclico, iterativo, do *chronos*, do tempo desumano, em cujo mecanismo não somos mais do que *partículas* irrelevantes.

Por isso, em Tchékhov, se o sofrimento nem sempre redime, se torna factor de mudança de vida, todavia ‘revela’, leva o indivíduo ao conhecimento de si mesmo (e, eventualmente, a novo sofrimento gerado pela consciência da própria inépcia: os heróis fracos de Tchékhov são geralmente consciências iluminadas pela dor, que não encontram força para fazer do reconhecimento escolha, para tornar ação a visão). Quem não sofre não se conhece, por

⁶⁵⁷ A *fê*, estoica, pela qual o doutor se tem orientado ao longo da vida, é enunciada nas suas conversas com Grómov: – Não tenho intenção nenhuma de convertê-lo à minha *fê*. /.../ Não importa que o senhor tenha sofrido e eu não. Os sofrimentos e as alegrias são passageiros; não interessam, deixemo-los em paz. O que importa é que ambos sabemos pensar; vemos um no outro pessoas capazes de pensar e de raciocinar, o que nos torna solidários, por mais diferentes que sejam as nossas convicções.

inteligente e intelectualmente honesto que possa ser, vive na falta de autenticidade (se não na mentira), e unicamente na ruptura que a dor produz em relação à inércia da dependência da *estranha ordem* do mundo se poderá esperar uma apropriação *kairótica* da factualidade *chrónica* (em que a descontinuidade sucessória, insignificante e derivativa na continuidade da vida como duração, se torna condição de intervenção e moldagem performativa da sequência evenemencial).

Na vida real, tal como na literatura (‘apaixonadamente’ realista) de Tchekhov, raramente acontece que esta esperança se cumpra, que alguém mude de vida, se *converta*, mas se, em Tchekhov isto se dá, é sempre por causa de uma dor, inesperada e violenta, que se torna motor *catastrófico-palingenético* de uma peripécia, em que a cadeia da iteração cíclica é apagada no abismo do sem antes que articula a figura *catastrófica* de um passado que não é eficaz nem como lembrança, e que, por isso, abre palingeneticamente o caminho a um novo futuro (se não impossibilitar radicalmente a sua possibilidade)⁶⁵⁸.

Em *Duelo*, por exemplo, o conflito surdo entre o imprestável Ivan Laïevski e o honesto zoólogo darwinista Von Koren precipita-se numa confrontação que leva os dois à beira da morte. O cientista Von Koren, eminentemente ideológico e racional, cuja adesão ao fatalismo naturalístico da filosofia darwinista (ao *chrónico* primado da duração: a preeminência do direito de conservação da espécie sobre as imperfeições e fraquezas dos indivíduos) lhe impossibilita a valorização da experiência emocional, sai intocado do desafio,⁶⁵⁹ enquanto a dupla humilhação em que este choque se conjuga para Laïevski (no reconhecimento da própria inépcia e indignidade, e na descoberta da traição da amante) desencadeia nele uma ruptura com o próprio passado, a opção radical por uma *vida nova*, que se traduz numa *palingénese*: transformação imprevisível e inexplicável para quem o conhece.⁶⁶⁰

⁶⁵⁸ Como acontece quando a reviravolta é provocada por uma morte, ocorrência e figura narrativa que conjuga o *tarde demais*, o desajuste da duração, com a nossa pretensão de moldagem *kairótica* da sequência sucessória: no conto *A Lavandisca*, o reconhecimento por parte da mulher pretensiosamente fútil, futilmente infiel, da grandeza moral do marido destrói toda a sua vida anterior como um erro (cuja continuação se torna impossível), mas chega *tarde demais* para abrir a possibilidade de um futuro diferente. Neste caso, o sofrimento produz na experiência temporal uma ruptura catastrófica de cariz univocamente disfórico.

⁶⁵⁹ Apenas o abalará a ‘conversão’ de Laïevski, o confronto com a eventualidade - inesperada para o zoólogo, que vê o homem como um animal apenas mais sofisticado - que o homem não seja sujeitado deterministicamente a uma lei natural (que se traduziria sem descontinuidade na lei moral), mas seja ‘livre’ e, por isso, a mudança (a redenção) seja possível: o ‘fraco’ pode tornar-se forte, o imoral pode tomar a decisão de tornar-se ‘moral’.

⁶⁶⁰ *Laïevski voltava para casa e lembrava-se como se sentia oprimido à alvorada, durante a viagem de ida /.../; [agora] o futuro assustador tinha ficado atrás dele /.../; [e] parecia-lhe que voltassem todos do cemitério, onde há bocado tinham sepultado um homem irritante, insuportável, que impedia a todos de viver.*

- Tudo acabou - pensava do seu passado.

A mudança catastrófica, a *metanoia* que abre o “*novo futuro*” de uma vida sem passado, é só possível no corte com todo o apego retrospectivo, com a visão *skhēmática* da vida que passa, atitude negativa que paralisa em relação ao bem perdido: Laévski consegue livrar-se de um *futuro assustador* no momento em que deixa de olhar para o passado como perda sem remédio, na altura em que abandona a entrega à contabilidade culpabilizadora do *skhēmático nevermore*⁶⁶¹ que o assombra ainda na véspera do duelo:

- *A minha vida está perdida!* – murmurou esfregando as mãos. - *Porquê sou ainda vivo? Meu Deus!*

Ele mesmo tinha feito cair do céu a sua estrela ofuscada. Ela tinha-se posto e a sua coma tinha-se confundido com o breu da noite; não teria mais voltado para o céu, porque a vida é dada só uma vez e não se repete. Se tivesse sido possível fazer voltar os dias e os anos já passados, teria substituído a mentira com a verdade, o ócio com o trabalho, o tédio com a alegria, teria voltado a dar pureza a todos aqueles a que a tinha tirada, teria reencontrado Deus e a justiça, mas isto agora era impossível, como fazer voltar no céu a estrela que se tinha posto. E uma vez que isto era impossível, caía no desespero.

Enquanto a figura *skhēmática* é disfórica e a figura *tipológica* é tendencialmente eufórica, tal como a figura *cíclica* é por princípio ataráxica (esvaziando a relevância da experiência subjectiva da condição temporal), a figura *catastrófica* tanto pode ser eufórica como disfórica, quer o sincronismo presentista se instancie como novo começo (a partir de agora) quer como fim (um nunca mais, em que o não haver mais passado se torna condição de não haver mais futuro, dissolução da sucessão e da duração na instantaneidade de um “agora” final). A inscrição narrativa do sincronismo catastrófico produz-se, por isso, exemplarmente em polarizações extremas de condições temporais biologicamente determinadas como o nascimento e a morte (as duas condições radicais de aniquilamento individual do passado em que se define a vida do homem),⁶⁶² assim como em constelações morais de *crise*, de

⁶⁶¹Que encontra o seu mantra no *Quoth the Raven “Nevermore.”*, esculpido no imaginário colectivo pelo *Raven* de E. A. Poe, hino da religião *skhēmática* do decadentismo.

⁶⁶²Uma morte e uma nova vida conjugam-se, catastroficamente, mas num registo dividido entre disforia e euforia, na página final de *A noiva*. A morte sela uma descontinuidade com o passado que institui o futuro como única perspectiva de sentido do presente. Quão radical, euforicamente ‘renovadora’, possa ser esta opção é questionado por Tchékhov no *supunha* que relativiza a extensão performativa e interpretativa da figura temporal abraçada pela protagonista:

Quando Nádia desceu a escada, a avó estava num canto a rezar, com a cara banhada em lágrimas. Em cima da mesa um telegrama. /.../ Informava que na véspera de manhã, em Sarátov, falecera de tísica Alexandr Timoféitch, ou simplesmente Sacha. /.../ Nádia continuou a andar muito tempo pelas salas, pensativa. Tinha a clara consciência de que a sua vida tinha dado uma volta, se tinha virado, como queria Sacha, que ela, ali, era uma solitária, uma estranha, desnecessária, que tudo o que ela fora antes lhe tinha sido arrancado e desaparecera, como se ardesse e as cinzas fossem dispersas pelo vento. Entrou no quarto de Sacha, ficou lá um pouco.

«Adeus querido Sacha!», pensava ela, e imaginava pela frente uma vida nova, ampla, espaçosa, uma vida ainda imprecisa, cheia de mistérios, mas que a atraía e a arrebatava.

reviravolta *total* do estado das coisas, para o mal (na ruína de uma condição) ou para o bem (na emergência do novo que se instancia na figura da *metanoia*: conversão interior e instauração de um novo estado de coisas, sem precedentes ou anterioridade).

Como já realçado no Capítulo I o crucial papel literário desta figura, não apenas na sua inscrição narrativa como conjuntura histórica e existencial, mas como exposição simbólica do estatuto temporal da criação artística, foi amplamente explorado pelo grande crítico francês Georges Poulet, que o focaliza na noção de “moment de passage”, dispositivo interpretativo maior para analisar a literatura do século XVIII (exemplarmente na obra do Abbé Prévost) e do século XX.⁶⁶³ Na reconstrução de Poulet é a figura do “moment de passage” como “point de départ”, a figura da anulação de toda a anterioridade memorial e causal, que caracteriza a auto-compreensão da literatura deste século, revelada num instantaneísmo presentista que recusa o primado da duração e da continuidade histórica (em contraste com o bergsonismo e o historicismo oitocentista):

Tout se passe comme si la littérature du vingtième siècle, rompant avec toute conception a priori du temps, se situait dans un pont originel de durée, à parti duquel il lui fallait ensuite inventer ou retrouver cette durée.

(POULET 1964: 37)

Ce qui importe, ce qui est mis aussitôt en relief, c'est, en l'absence de toute antécédence, le caractère proprement fondamental de la première appréhension de soi. Un moment sans antécédent, tel est bien le moment proustien, comme le moment gidien, valérien ou claudien.

(*Ib.*: 21)

“L’indépendance des moments de temps” governa a obra destes quatro autores:

Foi para cima, fez as malas e, no dia seguinte de manhã, despediu-se da família e, animada, enérgica, abandonou a cidade – supunha que para sempre. (TCHÉKHOV, Vol.VI: 260)

⁶⁶³No seu ensaio sobre Poulet em *Blindness and Insight*, (“The Literary Self as Origin: The Work of Georges Poulet”, DE MAN 1983: 79ss.) Paul de Man avalia o destaque da noção de “*moment de passage*” como a “insight” teórica mais valiosa do crítico francês. O momento de interiorização consciente da não coincidência com o passado, duma cesura que separa o eu actual das suas instanciações anteriores, é a condição de ‘viragem’, de mudança, que reorienta o sujeito de uma retrospectiva dependência do passado em direcção a uma prospectiva antecipação do futuro (“The *instant de passage* [...] now turns out to create a disjunction within the subject. On the temporal level, this disjunction takes the form of a sudden reversal from a retrospective to a future oriented attitude of mind”, *Ib.*: 98), e é a dinâmica desta reviravolta que interessa reconstruir numa narrativa do processo genético da produtividade autoral: “For all their basic uniformity, the various critical narratives are organized in terms of a series of dramatic events: reversals, repetitions, about-faces, and resolutions, each corresponding to a peculiar *moment de passage*. The original *cogito* is one of these moments.” (*Ib.*: 91) Abandonando a perspectiva duma “deceptive priority of the past over present and future”, Poulet acede à “discovery that the actual poetic power resides in a *time-transcending moment*.” (*Ib.*: 93, *m.é.*) Se de Man contesta a Poulet a exigência de manter esta viragem interior à subjectividade autoral, enquanto para ele a ‘passagem’ (o transcender poeticamente o tempo) implica a instituição do tempo literário como tempo textual, ‘exterior’ ao tempo subjectivo, o que interessa realçar é a importância desta figura de ruptura catastrófica na interpretação da génese da criação poética.

à la place du développement massif et continu de la durée qu'on trouve dans le roman naturaliste, et à la place aussi de la présence permanente des essences, telle qu'elle se montre dans le poème mallarméen, voici que sans se concerter, en obéissant le plus souvent d'ailleurs à des mobiles fort différents, les quatre grands écrivains du premier tiers du vingtième siècle, ont tous choisi pour point de départ de leurs démarches spirituelles, la saisie d'un moment détaché de tous les autres moments. Et par là ils ont restitué à la littérature ce qu'elle risquait de perdre, le sentiment de l'origine, de la nouveauté authentique, du départ à neuf. Par delà le dix-neuvième siècle, le vingtième se rattache ainsi, peut-être sans le vouloir, au siècle de l'immédiateté de la vie sensible, de la table rase, et de la-genèse de l'être psychique, qui est le dix-huitième siècle; et il se rattache aussi non moins étroitement au dix-septième siècle, c'est à dire à l'époque qui a perçu le plus nettement le rôle créateur joué par la divinité dans chaque moment humain. De l'époque de la «création continuée», et enfin de celle-ci à celle de la «prise de conscience continuée», qui est la nôtre, une sorte de lien logique s'établit, la reconnaissance réitérée d'une primauté du moment présent.»

(*Ib.*: 22s.)⁶⁶⁴

É esta figura temporal de sincronismo actualista que molda a auto-compreensão “vanguardista” da literatura modernista, em que o passado deixa de ser activo como causalidade, como antecipação tipológica do presente ou como lembrança, e o presente se revela, palingeneticamente, como origem de si mesmo, como atualidade da nova criação, apocalíptica reposição do mundo na novidade da obra.⁶⁶⁵

§ 55 QUATRO FIGURAS TEMPORAIS E AS SUAS INSCRIÇÕES LITERÁRIAS

Aquilo que importa, contudo, realçar mais uma vez em conclusão deste reconhecimento da sua inscrição narrativa em alguns contos de Tchékhov, é que as figuras da experiência temporal são *interpretações* da experiência do mundo (*figurae huius mundi*) que o homem se dá, e escolher uma ou outra como orientação performativa da própria existência (como compreensão e moldagem prática daquilo que nos ocorre, e nos ocorre ser) tem uma relevante implicação existencial. O percurso de cada um pode resultar influenciado pelo facto de que o processamento *kairótico* da própria experiência seja moldado disforicamente pela angústia

⁶⁶⁴A esta figura temporal corresponde o cronotopo do *limiar* (com os dois cronotopos a ele associados: *crise* e *viragem*), que Bakhtin reconhece como figura maior da narrativa, singularmente “anti-biográfica”, de Dostoiévski (em contraposição à de Tolstói, que privilegia a duração, a extensão do tempo; cf. BAKHTIN 1975: 186s.): “Die Zeit in diesem Chronotopos ist im Grunde genommen ein Augenblick, dem gleichsam keine Dauer eignet und der aus dem normalen Fluß der biographischen Zeit herausfällt. Diese entscheidenden Augenblicke gehen bei Dostojewski ein in die großen, umfassenden Chronotopoi der Mysterien- und Karnevalszeit.” (*Ib.*: 186). A ruptura da linearidade do tempo cronológico representada pelos mistérios (pagãos e medievais) e o carnaval colapsa com a quebra catastrófica do instante de viragem.

⁶⁶⁵Num livro célebre, escrito nos anos de experimentalismo literário da segunda metade do séc. XX, Umberto Eco estilizava como contraposição entre *Apocalípticos e integrados* (cf. o ensaio homónimo de 1964) a clivagem que alimenta o modernismo vanguardista, para o qual o passado não é simplesmente ultrapassado mas radicalmente anulado.

skhēmática perante a passagem do tempo, ou pela sua eufórica valorização *tipológica*; pela *ataráxica* entrega à repetitividade *cíclica* do *chrónico* predomínio da duração sobre a descontinuidade sucessória, ou pela *catastrófica* dissolução da continuidade *chrónica* veiculada pela anterioridade num sincronismo presentista que desvaloriza a duração como continuidade na sucessão.

Ninguém pode escolher no lugar dos outros como viver e interpretar a própria existência, a qual padrão temporal conformar as próprias ações: estas opções não são do foro da literatura, mas da forma de vida de cada um; porém, o que a literatura e a análise crítica ajudam a fazer é expor a ilusão ‘cognitiva’ associada às figuras temporais (equivocadas como representações ‘objectivas do que é o tempo’, como descrições verdadeiras, “verdadeiras imagens” diria Benjamin), evidenciando a sua qualidade figural, a sua pertinência e necessidade performativa, assim como a sua particularidade e as consequências éticas e cognitivas da sua aplicação à experiência temporal.

Presentes em todas as culturas, matrizes de diferentes filosofias e teologias da história, de diferentes “visões do mundo” metafísicas ou anti-metafísicas, de diferentes padrões antropológicos e orientações individuais de regime existencial, as quatro grandes figuras temporais que pretendem articular a experiência (focalizando nela apenas uma dimensão à custa de outras), não são nem mitos nem arquétipos psíquicos (inatos e emocionais) mas padrões simbólicos, racionalmente, performativamente necessários embora cognitivamente parciais, de organização da dilemática complexidade da experiência temporal.

As figuras temporais podem ser inscritas, filosófica e teologicamente, em representações da história e da existência humana, assim como na escrita narrativa, dramática ou lírica. Não podem ser contudo identificadas com as próprias inscrições: a teologia cristã da história, por exemplo, é um complexo (evolutivamente variável) de interpretações da história como história da salvação que se desenvolvem na base das quatro figuras temporais, privilegiando a figura *tipológica* e *apocalíptico-palingenética* (que se condensam como perspectiva escatológica), mas articulando-as tanto com a *skhēmática* (como em Paulo) como com a *cíclica* interpretação da experiência temporal (duas perspectivas que se conjugam no *Eclesiastes*, numa expressão testamentária de pessimismo cósmico). Igualmente enganador seria identificar estas figuras temporais gerais com as suas inscrições literárias, que se produzem como figuras textuais únicas, de cariz retórico, narrativo, dramático ou lírico. O estatuto epistemológico das figuras temporais e literárias é diferente (diferentes a sua função e

as suas condições cognitivas) e a noção clara desta distinção é indispensável para uma análise correcta da sua conjugação em concretas constelações textuais.⁶⁶⁶

Se, como exemplificado com a prosa de Tchékhov, a mesma figura temporal pode ser declinada em figuras narrativas diferentes (com diferentes conotações de valor), o mesmo acontece no plano da escrita lírica, que nas figuras de exposição da experiência temporal encontra um dispositivo poético tão importante quão particular. Importante, porque a relevância do recurso a uma ou a outra figura pode circunscrever uma pertença de género (como já sugerido anteriormente: a ode caracteriza-se como *tipológica* celebração da passagem do tempo como cumprimento, enquanto a elegia como *skhēmática* depreciação da perda que representa)⁶⁶⁷ e pode gerar inscrições textuais de grande intensidade simbólica (como evidenciou a leitura de poemas de Dickinson).

⁶⁶⁶Esta problemática identificação produz-se (acabando por condicionar o seu potencial heurístico) em reflexões extraordinariamente promissoras como as de WHITE 1999 e de RICOEUR, na sua magnífica grande trilogia de 1983, 1984 e 1985. O primeiro interpreta a figura temporal tipológica como padrão trópico (retórico) geral que molda por si a narratividade (histórica e literária), enquanto o segundo interpreta a figuralidade narrativa como figuralidade temporal *tout court*, em que se resolvem as aporias próprias da experiência temporal.

⁶⁶⁷Numa alternativa que é transfigurada em iridescente combinação por textos de máxima tensão poética, como já vimos no caso daquela impressionante ode elegíaca que é *Further in Summer than the Birds*. Análogo jogo de ambiguidade figural e literária, explicitamente conjugado em relação ao tópico temporal, é representado por um fragmento de elegia de Rilke (escrito entre a Primeira e a Segunda das Elegias de Duíno), que se divide entre celebração do presente e nostálgica contemplação da perda que ele constitui:

/.../ Sage mir keiner, dass ich die Gegenwart nicht
liebe; ich schwinde in ihr; sie trägt mich, sie giebt mir
diesen geräumigen Tag, den uralten Werktag
dass ich ihn brauche, und wirft in gewährender Großmut
über mein Dasein niegewesene Nächte.
Ihre Hand ist stark über mir und wenn sie im Schicksal
unten mich hielte, vertaucht, ich müsste versuchen
unten zu atmen. Auch bei dem leisesten Auftrag
säng ich sie gerne. Doch vermut ich, sie will nur,
dass ich vibriere wie sie./.../ So lasst mich solange
vor Vergehendem stehn; anklagend nicht, aber
noch einmal bewundernd. Und wo mich eines
das mir vor Augen versinkt, etwas zur Klage bewegt
sei es ein Vorwurf für euch.

“Fragment einer Elegie”, *Poemas dispersos 1906-1926*, 25

Ninguém me diga que não amo
o presente; nele eu vibro; ele me leva, dá-me
este amplo dia, o antiquíssimo dia de trabalho
de que eu necessito, e com magnanimidade fiável lança
sobre a minha existência noites nunca havidas.
A sua mão é forte sobre mim e mesmo se em decreto fatal
no fundo me agarrasse, submerso eu deveria
lá no fundo tentar de respirar. E mesmo se fosse encargo dos mais humildes,
eu teria vontade de cantar o presente. E todavia suponho, que ele apenas quer
que eu como ele vibre.
/.../ Por isso deixem-me por enquanto

Dispositivo não imprescindível, porém: o exercício expressivo de interpretação da escrita lírica quando se aplica à experiência temporal pode, e amiúde o faz, mas não tem de recorrer às quatro grandes figuras de exposição da experiência como um todo. Como evidenciado ao longo da leitura de Dickinson, a figuralidade lírica é um domínio expressivo particularmente favorável à interceptação simbólica daquelas *diferenças drúidicas* que atravessam a experiência temporal desvendando a sua insolúvel contraditoriedade (que se condensa exemplarmente em figuras específicas como o instante, o período, o fim e “o sem fim”, a presença...). Nenhuma outra forma de escrita literária consegue articular a opacidade e indeterminabilidade da experiência temporal com a precisão da figuralidade lírica.

*Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild »Reiter«?
Denn dies ist uns seltsam eingeprägt:
dieser Stolz aus Erde. Und ein Zweiter,
der ihn treibt und hält und den er tragt.*

*Ist nicht so, gejagt und dann gebändigt,
diese sehnige Natur des Seins?
Weg und Wendung. Doch ein Druck verständigt.
Neue Weite. Und die zwei sind eins.*

*Aber sind sie's? Oder meinen beide
nicht den Weg, den sie zusammen tun?
Namenlos schon trennt sie Tisch und Weide.*

*Auch die sternische Verbindung trägt.
Doch uns freue eine Weile nun
der Figur zu glauben. Das genügt.*

Rainer Maria Rilke⁶⁶⁸

*ficar perante aquilo que passa; não acusando, mas
mais uma vez admirando. E se algo
que sob os meus olhos afunda, ao lamento me move,
não seja para vós censura.*

(m.tr.)

⁶⁶⁸ *Vê o céu. Não se chama uma constelação »Cavaleiro«?
Porque isto está em nós singularmente gravado;
este orgulho que vem da terra. E um segundo,
que o impele e o pára e que ele leva.*

*Não é assim, caçada e depois domada,
esta musculada natureza do ser?
Caminho e viragem. Um aperto, porém, os põe de acordo.
Nova amplitude. E os dois são um.*

*Mas serão mesmo? Ou para os dois não é o mesmo
o caminho que fazem juntos?
Sem nome já os separa o prado e a mesa*

*A união estelar também engana.
Agora, porém, alegre-nos algum tempo*

acreditar na figura. É quanto basta.
(m.tr.)

Este soneto de Rilke é comentado por DE MAN 1979: 51ss. como evidência exemplar da despedida de Rilke da pretensão de o discurso literário fazer sentido, da figuralidade poética (lírica e linguístico-retórica) significar algo. O quiasmo, figura maior dos *Novos Poemas* de Rilke, constitui, segundo o crítico: “the result of a void, of a lack that allows for the rotating motion of polarities” (*Ib.*: 49) e esta circularidade da não correspondência como sublime falhanço da poesia é apresentada neste poema na denúncia da falsidade da pretensão “totalizadora” da constelação-poema: “The failure of figuration thus appears as the undoing of the unity it claimed to establish between the semantic function and the formal structure of language” (*Ib.*: 54). “The Horseman sonnet confirms that Rilke knew this to be the case: the figure’s truth turns out to be a lie at the very moment when it asserts itself in the plenitude of its promise” *Ib.*: 55). De Man afirma como verdade de facto (“Rilke knew this to be the case”) aquilo que o poeta deixa em aberto, na indeterminação de uma pergunta (*Será mesmo?*), e cai por isso precisamente na *mentira* denunciada na poesia: toma a “verdade da figura” por verdade factual, como *união*, mimética correspondência representativa, o que é apenas tentativa expressiva, conjectura interpretativa. De Man deixa a figura (o cavaleiro estelar) falar literalmente (dizer *qual é o caso*) onde ela apenas se propõe como *caminho* em que é preciso *acreditar* pelo tempo breve (*eine Weile*), em que andamos nele.

CONCLUSÕES

Escrevemos as conclusões de um trabalho quando estamos de saída dele: ainda dentro, pelo facto de estar a produzir aquele limiar que é o acontecimento do fim, mas já fora, porque o limiar pertence, como delimitação, tanto ao exterior como ao interior – espacial, temporal e semântico. O limiar conjuga exterior e interior, anterior e posterior, ao instituí-los como diferença - tudo aquilo que está dentro e tudo aquilo que está fora, tudo aquilo que foi até *aqui* e aquilo que vem a seguir. O poder das fronteiras é governar a forma, e por isso a compreensão, sendo elas instrumento político pelo qual o homem afirma o império do espaço, do tempo e do sentido e se reconhece, conjuntamente, seu sujeito. Nesta duplicidade, a conclusão suaviza a brutalidade do corte, do exercício e do sofrimento do poder, na demora das despedidas, que são a domesticação civilizacional do trauma da separação, confirmando que ela não é abandono, e partir é apenas uma forma diferente de ficar, de manter consigo o sentido daquilo que se deixa para trás; que acaba, mas continua, na permanência de toda a significação.

Assim, não podendo ser um balanço daquilo que foi concluído (para isso é preciso ter ultrapassado o limiar, não estar de saída, mas ter saído), as conclusões podem ser talvez balanço daquilo que decerto não foi concluído, um balanço de inconclusividade apresentado como um viático: um feixe de rumos que se entrega a quem fez o caminho connosco para que o continue por sua conta, nas paisagens abertas – se houver – pela andança que se fez. Nas conclusões felizes o fim não é fronteira, mas passagem, o limiar é reconhecido como etapa e não como meta, o horizonte não fecha a visão, antes a convida a avançar.

Muitas áreas há que não foram percorridas nestas páginas, mas que são igualmente invocáveis pela pergunta que elas abordam, e que deveriam ser exploradas. Mais atenção, por exemplo, poderia ter sido dada à questão do estatuto e do papel da figuralidade narrativa, que foi apenas referida como muito estudada, e cuja diferença em relação à figuralidade lírica foi apresentada como pressuposto de trabalho e não justificada. Trata-se de um silêncio que pode parecer mais surpreendente, e lamentável, à luz da relevância que a abordagem narrativista tem tido no último meio século na reflexão sobre a questão da temporalidade e da constituição do eu.

Identificando o cariz temporal do impasse em que fracassa o quadro consciencialista da filosofia pós-ontológica da modernidade,⁶⁶⁹ autores como Alasdair MacIntyre, Paul Ricoeur e Charles Taylor têm desenvolvido uma noção de racionalidade narrativa que promete restituir inteligibilidade à ação (além do atomismo analítico, do objectivismo behaviorístico e da abstracção do racionalismo universalista e utilitarista) e uma definição analiticamente consistente e normativamente relevante de identidade pessoal, resgatando a legitimidade filosófica da ideia de subjectividade da sua liquidação hegeliano-marxista, nietzschiana, estruturalista e desconstrucionista.

I. A ABORDAGEM NARRATIVA ÀS APORIAS DA EXPERIÊNCIA TEMPORAL

É Ricoeur quem, na sua grande trilogia sobre o tempo (RICOEUR 1983, 1984 e 1985), aborda mais amplamente esta vertente da proposta narrativista, partindo de idêntica avaliação do carácter aporético da experiência temporal, que caracteriza este trabalho. Enunciando claramente que o tempo é “irrepresentável” porque toda a sua representação é auto-refutativa, e que, por isso, dele só pode falar-se indirectamente, por figuras,⁶⁷⁰ Ricoeur identifica na “configuração e refiguração narrativa” (a “mise en intrigue”) do tempo uma possível saída destas aporias, um dispositivo eficaz, embora, como ele mesmo admite, inconclusivo.⁶⁷¹

A diferença entre a solução univocamente narrativista adoptada por Ricoeur e a ideia aqui apresentada de um necessário pluralismo figural da exposição da experiência temporal nasce, nomeadamente, da diferença na descrição e análise desta contraditoriedade. Ricoeur identifica três aporias fundamentais:⁶⁷²

- a mútua incompatibilidade das igualmente necessárias descrição cosmológica (exemplarmente representada por Aristóteles) e fenomenológico-consciencialista (que tem o seu autor de referência em Agostinho);

⁶⁶⁹Cf. a ‘reconstrução narrativa’ do quadro histórico-conceptual em que se situa esta proposta em MACINTYRE 1981; RICOEUR 1990, e, embora com outras coordenadas, no grande fresco de TAYLOR 1989.

⁶⁷⁰“Une aporie plus intraitable encore se dissimule à l’arrière-plan des deux précédentes. Elle concerne l’ultime *irreprésentabilité* du temps, qui fait que la phénoménologie elle-même ne cesse de recourir à des métaphores et de redonner la parole au mythe, pour dire soit le surgissement du présent, soit l’écoulement du flux unitaire du temps. /.../ La question parallèle est alors de savoir si la narrativité est susceptible de donner une réplique adéquate, tirée de ses seules ressources discursives, à cet échec de la représentation du temps.” RICOEUR 1985: 351s.)

⁶⁷¹*Ib.*: 386ss.

⁶⁷²Cf. a síntese do seu percurso de investigação nas “Conclusões” de RICOEUR 1985: 349ss.

- a incompatibilidade entre exposição do tempo como um todo e exposição dele como um composto de partes (as três êxtases temporais - presente, passado e futuro - pressupõem a ideia do tempo como um todo em que elas são ‘contidas’, mas também a impossibilitam);

- a *irrepresentabilidade* do tempo.

Destas três aporias apenas a segunda é inerente à experiência temporal, enquanto a terceira é consequência cognitiva da contraditoriedade da experiência (que torna o tempo objectivamente indeterminável: indescritível) e a primeira é consequência da tentativa sempre de novo fracassada de contornar esta irrepresentabilidade, seleccionando como cognitivamente relevante para a determinação da experiência temporal apenas o conteúdo da experiência exterior (na representação cosmológica) ou apenas o conteúdo da experiência interior (na representação intencionalista-fenomenológica).

Segundo Ricoeur, a “mise en intrigue”, o “pôr em enredo”, permite uma representação indirecta do tempo (contornando a terceira aporia), articulando a partição temporal em continuidade, e instituindo uma conexão de interdependência entre ponto de vista interior (fenomenológico-subjectivo) e exterior (cosmológico) em relação à experiência temporal. Este poder de recomposição “configurativa” e “refigurativa” reconhecido por Ricoeur no discurso narrativo é contudo limitado, não alcançando muitas das “diferenças drúidicas” com que nos deparámos no curso da nossa análise, tais como a duplicidade do instante como intervalo e como limite, e da não coincidência cognitiva do aqui e do agora em completude de presença, que resultam ‘ocultadas’ na perspectiva diacrónica da figuralidade narrativa, podendo ser reconhecidas exclusivamente no quadro daquela articulação sincrónica entre experiência perceptiva e experiência interior que não pode ser narrativamente “configurada e refigurada”. Estas diferenças subtraem-se a uma exposição narrativa (e são por ela ignoradas em vez de abordadas), porque excedem a distensão diacrónico-sucessória da figuralidade narrativa, que pode funcionar unicamente a partir de pressupostos como a determinação do presente como duração, e a coincidência da percepção espaço-temporal na presença. Estes pressupostos são problematizados pela análise da articulação da experiência perceptiva com a experiência interior, mas implementados como critério operacional ‘pseudo-ontológico’⁶⁷³ na unificação narrativa da sucessão graças a uma extrapolação problemática, mas funcional do

⁶⁷³“Reflection leads us to the conclusion that it *must* exist, but that it *does* exist can never be a fact of our immediate experience” (JAMES 1890: 608-609)

presente como *specious present*.⁶⁷⁴ unidade temporal relativa de identificação dum estado do mundo. Apenas uma reconstrução argumentativa de cariz sincrónico (como a análise fenomenológico-reflexiva da experiência temporal, a que Ricoeur faz abundante recurso, sem lhe reconhecer o seu estatuto de mediação interpretativa insubstituível, pois não é verdade que “o tempo pensado é unicamente o tempo narrado”) e uma exposição lírica de cariz sinedóquico (de expressão da experiência interior por meio da experiência perceptiva)⁶⁷⁵ estas “diferenças drúidicas” podem ser expostas adequadamente. Reduzir o papel expressivo e interpretativo da figuralidade lírica, como faz Ricoeur, à formulação elegíaco-confessionalista do choque representado pela transitoriedade do ser vivo perante a permanência do mundo⁶⁷⁶ é

⁶⁷⁴No memorável capítulo dedicado à “Percepção do tempo” dos seus *Principles of Psychology* (I, 605ss.), William James desenvolve a noção de “specious present”, como extrapolação não intuitiva, activa já a nível da percepção ‘sincrónica’ da experiência sensível: nenhuma experiência pode ser completamente sincrónica, porque a sucessão corrói a nossa percepção da duração, e o passado e o futuro fazem inextricavelmente parte da nossa percepção do presente (como será reconstruído detalhadamente por Husserl). O problema evidenciado por James é que se não o podemos apreender como duração, perdemos completamente o presente, e esta impossibilidade é contraintuitiva: afinal lidamos com as nossas sensações como algo de presente. Por isso, segundo James, é preciso postular, contra todas as evidências cognitivas em contrário, uma determinação não intuitiva (trata-se de uma “abstração ideal /.../ nunca aprendida nos sentidos”, *Ib.*: 608) da qualidade perceptiva do presente, o “presente sensível”, que representa a nossa janela temporal de interacção perceptiva com o mundo. James realça que “o momento *presente* do tempo” não pode ser identificado com o instante, mas com “um trecho de tempo muito mais amplo” que é ‘extrapolado’ por nós. Nós determinamos o “presente sensível” ao partir uma unidade de duração (*duration-block*) dentro da linha sucessória da passagem do passado para o futuro (*Ib.*: 610). Unicamente graças à extrapolação não intuitiva da nossa percepção do presente como *specious present* podemos cumprir a nossa necessidade performativa de determinar o presente como duração, que é condição da nossa compreensão sincrónica. Os problemas associados a esta conversão (que significativamente James evidencia com a citação de um texto lírico, o verso de N. Boileau: *Le moment où je parle est déjà loin de moi*), presentes à sua auto-reflexão sincrónica, são ocultados no seu processamento narrativo como sequência diacrónica.

⁶⁷⁵Este paradoxo que consiste em os resultados da reconstrução fenomenológica (e lírica) das aporias da experiência sincrónica inviabilizarem teoreticamente assunções como a duração do presente e o dar-se da presença, sem as quais não podemos efectuar as existencialmente indispensáveis configuração e refiguração narrativas da experiência diacrónica (que nos obriga à identificação da convergência e divergência espaço-temporal como coincidência de presença ou inversamente como ausência) aproxima-se à condição da física actual, fracturada pela diferença e aparente incompatibilidade das leis da mecânica quântica, da mecânica clássica e da teoria da relatividade geral: as leis que valem ao nível do infinitamente pequeno são diferentes das leis que valem ao nível do intermédio e do infinitamente grande e as leis do nível inferior não são por enquanto conciliáveis com as leis dos outros dois níveis. Assim *precisamos* de postular, ao nível de processamento sincrónico da percepção e de processamento narrativo da experiência diacrónica, uma impossibilidade sincrónica como a coincidência entre tempo e espaço no conteúdo de presença da experiência perceptiva.

⁶⁷⁶Desmentindo completamente a reivindicação de exclusividade avançada para o “conto” quarenta páginas antes (cf. a nota *infra*), Ricoeur, no fim do seu longo percurso, reconhece explicitamente a impossibilidade de reduzir a expressão interpretativa da experiência temporal à figuralidade narrativa: “Il est une autre façon pour le temps d’envelopper le récit, c’est de susciter la formation de modes discursifs autres que le mode narratif, qui en disent, d’une autre façon, la profonde énigme. Il vient ainsi un moment, dans un ouvrage consacré au pouvoir qu’a le récit d’élever le temps au langage, où il faut avouer que le récit n’est pas tout et que le temps se dit encore autrement, parce que, pour le récit aussi, il reste l’inscrutable.” (RICOEUR 1985: 389) E é precisamente a figuralidade lírica que, observa Ricoeur, não se deixa reconduzir ao poder ‘refigurativo’ da narratividade. Contudo, o ‘poder’ discursivo reconhecido por Ricoeur à figuralidade lírica é tão reduzido quanto indefinido, e não passa de um estereótipo decepcionante: “Il n’appartient plus à l’art narratif de déplorer la brièveté de la vie, le conflit de l’amour et de la mort, la vastitude d’un univers qui ignore même notre plainte. Le lecteur aura

desconhecer a função interpretativa geral que tentámos reconstruir ao longo deste trabalho: a figuralidade narrativa é complementar dos outros registos figurais, tal como os diferentes modelos de explicação científica, a argumentação filosófico-fenomenológica, hermenêutica e analítica, não a substitui na sua específica pertinência. A compreensão narrativa não é, nas palavras de Ricoeur (ecoando Heidegger), a única guardiã do tempo,⁶⁷⁷ mas uma modalidade de expressão interpretativa da nossa experiência temporal a que recorreremos para lhe dar uma inteligibilidade que nunca é completa, exclusiva e totalizadora. Como sugerimos na análise de contos de Tchekhov, a figuralidade narrativa pode ser complementar e, em certos casos críticos, alternativa à figuralidade lírica, pode ser por ela integrada, mas também por ela relativizada, questionada, corrigida (e vice-versa) num processo interminável de integração e confrontação, de encontro e desencontro.

II. DETERMINAÇÃO NARRATIVA DA INTELIGIBILIDADE DA AÇÃO E DA IDENTIDADE PESSOAL

Um análogo reducionismo pode evidenciar-se em relação à proposta, ligada à primeira, de determinar em termos narrativos a inteligibilidade da acção e a identidade pessoal.

Por um lado, é necessário realçar o mérito desta abordagem, que reage à crise do sujeito na filosofia do consciencialismo e aos excessos formalistas e objectivistas da sua viragem linguística e analítica. Tal abordagem procura não apagar a subjectividade no mecanismo estrutural da significação reconstruída como mecanismo sistémico (ou textual, na perspectiva do desconstrucionismo e das várias orientações pós-estruturais), para a resgatar numa perspectiva em que a determinação teorética (reconhecida como aporética) é substituída pela qualificação narrativa (que deduz a definição do eu como *idem* da sua configuração como *ipse*).⁶⁷⁸ O narrativismo contesta eficazmente o atomismo, o objectivismo e as abstrações da determinação do eu no quadro da filosofia analítica, do funcionalismo sociológico e do racionalismo universalista liberal-iluminista, para restabelecer uma qualificação do eu

reconnu, dissimulés en plusieurs points de notre texte, sous la pudeur et la sobriété de la prose, les échos de la sempiternelle élégie, figure lyrique de la plainte.” (*Ib.*: 390)

⁶⁷⁷“La temporalité ne se laisse pas dire dans le discours direct d’une phénoménologie mais requiert la médiation du discours indirect de la narration. /.../ Sous forme schématique, notre hypothèse de travail revient ainsi à tenir le récit pour le *gardien du temps*, dans la mesure où il ne serait de temps pensé que raconté.” (RICOEUR 1985: 349)

⁶⁷⁸ Sobre esta “dialéctica de l’ipséité et de la mêmété” e a sua possível solução narrativa, cf. RICOEUR 1990: 167ss.), que se inspira directamente na tratação da aporética da *ipseidade* (no jogo de reciprocidade entre questionamento ontológico do sujeito histórico e questionamento histórico do sujeito ontológico) elaborada por Heidegger no §72 de *Ser e tempo*.

aderente à experiência concreta da subjectividade na sua autocompreensão ética e (*qua?*) diacrónica, e na sua pertença a uma tradição histórica e comunitária.

Por outro lado, parece questionável a reivindicação do primado analítico e normativo de uma componente essencial, mas não exaustiva, na determinação da inteligibilidade da acção e no auto-reconhecimento do sujeito. O valor heurístico da proposta narrativista é prejudicado pela sua generalização incorrecta, ao postular que:

1) a inteligibilidade da acção é essencialmente narrativa (“We agree in identifying the intelligibility of an action with its place in a narrative sequence.” MACINTYRE 1981: 214);⁶⁷⁹

2) a identidade pessoal é definida pela sua interpretação narrativa (“Thus personal identity is just that identity presupposed by the unity of the character which the unity of a narrative requires.” *Ib.*: 218);

3) esta equivalência é eticamente prescritiva, porque uma adequada auto-representação narrativa seria discriminante não apenas na definição, mas também no alcance de uma boa vida⁶⁸⁰ e seria de pertinência exclusiva na formulação da inteligibilidade moral das acções.⁶⁸¹

Por outras palavras, aceitar o postulado de que a autocompreensão inclui a autocompreensão ética e (não *qua*) diacrónica, assim como uma sua interpretação narrativa, e que estas três componentes concorrem na inteligibilidade da acção, não implica a aceitação do postulado narrativista da equiparação da identidade pessoal com a sua determinação diacrónica e narrativa.

Mais do que ajudar a correcta recepção e implementação crítica da proposta, esta absolutização tem polarizado a discussão num pró ou contra, entre tudo ou nada, que não ajuda a reconhecer a sua utilidade e parcialidade, evidenciáveis adequadamente unicamente no quadro de uma reconstrução pluralista da identidade pessoal e da inteligibilidade da acção. Assim, por exemplo, na sua declaração de guerra ao narrativismo, STRAWSON 2004 contrapõe identidade “Episódica e Diacrónica” (“Episodic and Diachronic styles of temporal

⁶⁷⁹“Narrative history of a certain kind turns out to be the basic and essential genre for characterization of human action.” (MACINTYRE 1981: 209)

⁶⁸⁰“In what does the unity of an individual life consist? The answer is that its unity is the unity of a narrative embodied in a single life. To ask ‘What is the good for me?’ is to ask how best I might live out that unity and bring it to completion. To ask ‘What is the good for man?’ is to ask what all answers to the former question must have in common. But now it is important to emphasize that it is the systematic asking of these two questions and the attempt to answer them in deed as well in word which provide the moral life with its unity. The unity of human life is the unity of a human quest.” (*Ib.*: 218s.)

⁶⁸¹Para MacIntyre os critérios deontológicos de avaliação universalista da acção são inapropriados se não contraproduativos. Cf. a crítica ao racionalismo deontológico de cariz kantiano nos capítulos 5 e 6 de MACINTYRE 1981.

being”, *Ib.*: 430), numa distinção ulteriormente especificada pela contraposição entre identidade “Narrativa e não-Narrativa”, caracterizadas como modalidades de descrição da experiência de vida que implicam, ou não, uma tentativa de “form-finding” (*Ib.*: 441-442), de uma “construção” que dê unidade e coerência formal à representação da existência como um todo. Na apresentação de Strawson, os “estilos” Episódico e Diacrónico de um lado e Narrativo e não-Narrativo do outro (combináveis em subconjuntos: pode haver Diacrónicos e Episódicos narrativos e não-narrativos, não pode haver Episódicos Diacrónicos ou Narrativos não-Narrativos) são padrões alternativos de tipologia pessoal e existencial, de que não é inteiramente claro que possam ser escolhidos - em virtude das inclinações pessoais -, ou adquiridos na base de determinações genéticas e culturais.⁶⁸² Strawson vê como um problema de taxinomia psicológica (qual é o perfil comportamental que melhor me corresponde e me convém?) o que é um problema filosófico, relativo ao estatuto da auto-determinação do eu. A questão básica posta pelos narrativistas (ocultada, mas não resolvida, na abordagem psicológica de Strawson) não é a que tipo humano pertencemos, mas quais são as condições cognitivas da inteligibilidade da acção e do auto-reconhecimento como sujeito, da determinação da identidade do eu.

Reformulada nesse quadro, a argumentação de Strawson desconhece um ponto essencial: a autocompreensão diacrónica e a sua interpretação narrativa são parte constitutiva da nossa identidade, não estão ao nosso dispor - podemos *fazer como se* não houvessem, mas este é um mecanismo psicológico de relativização ou, nos casos piores, de recalque de uma condição ineliminável. Contudo, ela é pertinente ao evidenciar que 1) autocompreensão diacrónica e auto-interpretação narrativa não coincidem e 2) há aspectos da inteligibilidade da acção e da identidade pessoal que não são capturados e expostos pela sua compreensão diacrónica e pela sua interpretação narrativa, que não podem, por isso, ser ‘absolutizadas’ como *a* identidade pessoal e *a* determinação racional da acção.

⁶⁸²“It may be that the basic Episodic disposition is less common in human beings than the basic Diachronic disposition, but many factors may induce variations in individuals. I take it that the fundamentals of temporal temperament are genetically determined, and that we have here to do with a deep ‘individual difference variable’, to put it in the language of experimental psychology. Individual variation in time-style, Episodic or Diachronic, Narrative or non-Narrative, will be found across all cultures, so that the same general spread will be found in a so-called ‘revenge culture’, with its essentially Diachronic emphasis, as in a more happy-go-lucky culture.⁵ Compatibly with that, one’s exact position in Episodic/Diachronic/Narrative/non-Narrative state-space may vary significantly over time according to what one is doing or thinking about, one’s state of health, and so on; and it may change markedly with increasing age.” (STRAWSON 2004: 431) A nota relativiza prudentemente o forte determinismo biológico destas afirmações: “Although a culture could in theory exert significant selective pressure on a psychological trait.”

Uma correcta discussão da abordagem narrativista não consiste, por isso, em contrapor como mutuamente exclusivos modelos selectivos de identidade pessoal e de definição da inteligibilidade da acção, mas em reconstruir a pluralidade das modalidades de autocompreensão e de auto-descrição que concorrem em constituir a determinação da inteligibilidade da acção e da identidade pessoal como processo complexo e não como resultado unificável, como jogo variável de muitas formas de racionalidade e de exposição figural mais do que determinação unívoca e estável.

Demonstrar esta afirmação é tarefa que não pode ser entregue ao estatuto de despedida próprio das conclusões, porque implicaria acrescentar um novo capítulo a esta tese. Todavia, pode ser útil sintetizar algumas das razões principais que me levam a esta convicção, evidenciando possíveis cenários para a análise da experiência temporal e da pertinência expressivo-interpretativa da figuralidade lírica aqui proposta.

III. EXCEDÊNCIA DA INTELIGIBILIDADE DOS CONTEÚDOS DA EXPERIÊNCIA EM RELAÇÃO À SUA INTERPRETAÇÃO NARRATIVA

A reconstrução narrativa das acções (nas suas vertentes causal, intencional, teleológica e de cenários)⁶⁸³ é uma modalidade limitada de lhe dar inteligibilidade: há, nas acções, dimensões sistémicas, estruturais, simbólicas, hermenêuticas e normativas⁶⁸⁴, cuja determinação é distinta da sua reconstrução narrativa, porque inere a processos de significação não narrativos, de que deve ser reconhecida a autonomia de normatividade racional assim como o seu papel na nossa constituição como sujeitos. A nossa compreensão de um texto, por exemplo, é co-determinada pela nossa história pessoal e pode ser reconstruída narrativamente, nas suas razões, nos seus limites e desvios, assim como nos seus achados e nos seus pontos de força, mas *a sua reconstrução narrativa não é a nossa compreensão do texto, e reconstruir narrativamente a compreensão de alguém não é a mesma coisa que avaliá-la* (como bem sabe um professor a braços com o ensaio de um estudante), porque a *ratio* da compreensão não pode ser reduzida a uma narrativa.

⁶⁸³Cf. MACINTYRE 1981: 206ss.

⁶⁸⁴Relativas a imperativos morais, jurídicos, sociais, religiosos de cariz geral, cujo valor é definido na abstracção de uma lógica dogmaticamente prescritiva ou dedutivamente argumentativa: o direito romano-germânico é essencialmente não narrativo, e se a *common law* inclui pelo contrário uma componente narrativa na sua matriz casuística, ela não se reduz a este aspecto, assim como a legislação é essencialmente ‘depurada’ desta componente também nos países de cultura anglo-saxónica.

Podemos fazer um relato narrativo do facto de que aprendemos o teorema de Pitágoras, mas a nossa compreensão dele não é narrativa, e não narrativa é a demonstração que esta compreensão efectivamente se deu.

“Podes crer? Hoje, às cinco da tarde, depois de uma hora de exercícios, compreendi finalmente o teorema de Pitágoras! Não sei há quantos dias combatia com ele! Se hoje não tivesse conseguido, de certeza iria chumbar no teste de amanhã, ficando com uma negativa no boletim escolar deste semestre. E, visto que os meus pais já disseram que, neste caso, não me darão uma bicicleta nova, achei que tinha mesmo de me esforçar. Foi duro, mas consegui.”

A reconstrução narrativa do esforço de aprendizagem dá inteligibilidade (causal, intencional, teleológica e de cenário) a uma tarde de estudo, mas não ao que foi estudado. Só a verificação (não narrativa mas matemática, constituída pela correcção do teste) da efectiva compreensão do teorema permite avaliar se este relato narrativo é verdadeiro ou falso (que é um aspecto não secundário da sua compreensão): a condição de verdade deste relato não é dada pela sua consistência narrativa, pela sua autenticidade (o autor do relato pode ser sincero e preciso na sua reconstrução, mas não estar certo: no dia seguinte chumbará no teste, porque errou, ao avaliar a competência própria). MacIntyre admite isso quando escreve: “To find a conversation intelligible is not the same as to understand it; for a conversation which I overhear may be intelligible, but I may fail to understand it.” (MACINTYRE 1981: 210-211), mas não parece reconhecer a implicação geral que isto comporta. Antes de mais porque eu posso “ouvir por acaso” uma conversa que não compreendo, mas não a posso manter: a diferença entre inteligibilidade narrativa (como reconstrução parcial do sentido da acção) e compreensão (reconstrução do seu sentido geral) determina a possibilidade de eu ser actor da acção ou apenas seu espectador, assimetria de papéis que não ocorreria se, como pretendido por MacIntyre, conversas e ações humanas em geral não fossem nada mais do que “narrativas actuadas” (“I’m presenting both conversations in particular then and human actions in general as enacted narratives.”, *Ib.*: 211).

Quando MacIntyre diz que os “factos vividos são os factos contados”,⁶⁸⁵ anulando toda a diferença entre experiência e a sua expressão descritiva e interpretativa, oculta esta

⁶⁸⁵“I argued that in successfully identifying and understanding what someone else is doing we always move towards placing a particular episode in the context of a set of narrative histories, histories both of the individuals concerned and of the settings in which they act and suffer. It is now becoming clear that we render the actions of others intelligible in this way because action itself has a basically historical character. It is because we all live out narratives in our lives and because we understand our own lives in terms of the narratives that we live out that the form of narrative is appropriate for understanding the actions of others. Stories are lived before they are told – except in the case of fiction.

This has of course been denied in recent debates. Louis O.Mink, quarrelling with Barbara Hardy’s view, has asserted: «Stories are not lived but told.» (MACINTYRE 1981: 211-212)

diferença entre os vários tipos de racionalidade e envolvimento performativo e corpóreo implicados na nossa experiência: relatar uma experiência contribui para dar-lhe inteligibilidade numa perspectiva narrativa, mas não lhe dá necessariamente mais inteligibilidade do ponto de vista hermenêutico, matemático, científico, que qualifica a mesma experiência. Relatar que percebi o Teorema de Pitágoras ou *Ser e Tempo* não é a mesma coisa que percebê-los. Para ajudar alguém a percebê-los não é suficiente um relato narrativo da nossa experiência – por que, quando, onde, com que finalidade percebemos –, mas é necessário explicar aquilo que percebemos.

Sintetizando: a reconstrução narrativa de um acto de compreensão não substitui o raciocínio lógico-matemático, científico ou hermenêutico que constitui a inteligibilidade do acto. Esta distinção não vale unicamente para experiências cognitivas específicas como a interpretação hermenêutica ou a dedução lógico-matemática, mas interessa formas de experiência não cognitiva como as experiências estéticas: a minha análise musical do concerto que ouvi ontem à noite é diferente do relato narrativo do meu ter ido ao concerto. Os dois registos podem enriquecer-se mutuamente, como acontece por exemplo nas recensões jornalísticas, em que o relato da experiência pessoal contribui para a ‘inteligibilidade’ da avaliação (“Fui ao concerto sem vontade alguma ou expectativa, porque o artista me era desconhecido e o meio em que actua me é alheio. Mas um amigo meu insistiu em que o acompanhasse e o que ouvi foi uma revelação”), mas não esgota as condições racionais e emocionais desta inteligibilidade, que são técnicas (relativas à execução) e musicais (relativas à qualidade das peças tocadas e da sua interpretação). As razões pelas quais um violinista profissional apreciará um concerto de Paganini de modo diferente de um ouvinte comum podem ser explicadas narrativamente (como diferença de percurso biográfico entre os dois), mas esta explicação narrativa do facto de haver razões *não é* as razões, que têm a própria *ratio*, de natureza não narrativa, mas musical.⁶⁸⁶

É importante realçar que as palavras de Mink são literalmente as mesmas de Hayden White, pai da viragem narrativista da historiografia a partir do fim dos anos Setenta. Paradoxalmente, o narrativismo ético-filosófico de MacIntyre está na frente oposta do narrativismo historiográfico de H.White, na avaliação do relacionamento entre vida e narração, que é de indiscernibilidade para o primeiro, de clivagem epistemológica para o segundo (empenhado em reconstruir o cariz ‘interpretativo’, retórico-figural de todo o discurso narrativo).

⁶⁸⁶Entretanto, podemos constatar as consequências negativas deste reducionismo à luz do extraordinário êxito planetário do narrativismo, que no curso dos últimos decénios se tem tornado uma espécie de ‘format racional’ ocasionalmente perigosamente substitutivo da justificação argumentativa e da prestação pertinentes em relação à respectiva área de saber e de ação. Em todos os campos assistimos hoje em dia a uma ‘hipertrofia narrativista’, em que o *story-telling* se torna a chave interpretativa e legitimadora universal. No horizonte da autocompreensão individual e colectiva contemporânea as ideologias (rainhas da ‘falsa’ ou ‘verdadeira’ consciência dos séculos XIX e XX) têm sido repostas pelas ‘narrativas’, que na sua fragmentação perspectivista não deixam, contudo, de

Uma reformulação mais prudente do postulado narrativista poderia, por isso, ser que é ‘apenas’ a inteligibilidade ética das ações e das vidas humanas que é de cariz narrativo: a racionalidade ética implementa-se de forma narrativa, e não por meio do raciocínio dedutivo-aplicativo próprio do deontologismo racionalista e “individualista”, de marca universalista ou utilitarista, que tem dominado a filosofia prática ocidental moderna.

Contudo, também esta pretensão reduzida parece ser um reducionismo problemático, porque a preocupação, justificada, que move o narrativismo de MacIntyre, de refutar a separação (deontológica) da pergunta sobre a justeza das ações da pergunta sobre a justeza do sujeito moral como abstração teórica insustentável do ponto de vista da vida prática moral, não se traduz numa noção de racionalidade ética suficientemente inclusiva e diferenciada: uma preocupação não é, por si só, uma evidência.

A insuficiência da determinação narrativa da inteligibilidade do acto e da unidade de uma existência humana como “narrative quest”, jornada narrativa em busca de uma vida boa como critério ético, evidencia-se na sua inadequação à reconstrução da dimensão normativa da acção, e do seu escrutínio. O facto de que a dimensão normativa da acção não se deixa assimilar à sua dimensão narrativa revela-se na reconstrução do exercício da ‘justiça humana’, do poder judiciário, que é a produção de relatos de actos narrativamente consistentes e coesos com histórias de vida, ‘à luz’ da sua conformidade, ou ausência dela, com critérios jurídicos intersubjectivamente validados. Assumir que o escrutínio destes critérios comunitários de justiça é uma dimensão ‘interna’ da interpretação narrativa (porque pertencem aos “settings”, aos cenários que toda a boa narração deve incluir na reconstrução, na perspectiva não individualista, mas comunitarista de MacIntyre) não elimina o facto de que a sua *ratio* não é narrativa. De facto, a sua aplicação pode ser narrativamente justificada, mas a sua validade não é narrativa: é determinada em termos argumentativos ou apodicticamente prescritivos, como no caso dos imperativos religiosos e de muitas obrigações sociais ‘tradicionais’, e é também por isto que há uma diferença essencial entre “factos vividos” e “factos contados”. Podemos contar *histories* muito diferentes da mesma *story*, caso os critérios de justiça (de validade ética ou social) adoptados sejam diferentes, ou sejam aplicados de forma diferente,

ter um papel igualmente totalizador. Para uma divertida invectiva panfletista contra esta banalização mediática, em particular contra o *story-telling*, e sobre os riscos de manipulação política e económica que lhe são associados, cf.
<http://tablet.olivesoftware.com/Olive/Tablet/FTEurope/SharedArticle.aspx?href=FTE%2F2015%2F12%2F07&id=Ar01000>

ou, por fim, caso seja diferente a interpretação narrativa da sua aplicação como cumprida ou falhada.

É porque os critérios normativos de validade da acção não são de cariz narrativo que a sua aplicação narrativa (mesmo no caso em que sejam extrapolados dos “cenários” ‘internos’, comunitários, da acção, e não introduzidos do ‘exterior’, na base de um abstracto raciocínio universalista) é ‘interpretativa’, enquanto a sua implementação na acção é ‘performativa’, e esta diferença abre a clivagem racional, por princípio nunca preenchida, entre ‘aquilo que ocorreu’ (a *story*) e a sua interpretação narrativa (a *history*), uma clivagem que não poderia dar-se ~~na~~ fosse a racionalidade ética unicamente narrativa e não pluralmente performativa, applicativa, dedutivo-argumentativa, e narrativa.⁶⁸⁷

IV. COMPREENSÃO SINCRÓNICA E DIÁCRONICA

Esta consideração da pluralidade das formas de racionalidade envolvidas na compreensão de uma acção, de uma conversa, de uma situação, que excedem a inteligibilidade narrativa, conduz-nos a um ulterior aspecto a tomar em conta na determinação do valor insubstituível, mas parcial, da inteligibilidade narrativa. Esta baseia-se numa compreensão diacrónica dos próprios conteúdos (inclui como racionalmente relevante a diferença entre passado, presente, futuro); no entanto, há formas de compreensão que são essencialmente sincrónicas (*pressupõem* a diferença diacrónica entre passado, presente e futuro, mas não a activam como componente racionalmente discriminante). É este o caso de uma parte do raciocínio científico e técnico (não apenas o lógico-matemático, mas, em geral, o exercício cognitivo focado sobre as ‘alegadas’ leis da natureza), assim como do raciocínio sistémico-estrutural.

Segundo a diferença estabelecida por Saussure em relação à língua, que pode ser generalizada a todos os sistemas semióticos, um sistema simbólico pode ser analisado do ponto de vista diacrónico e do ponto de vista sincrónico; ambos devem ser reconhecidos, sem ser confundidos: as leis que regem o seu funcionamento, e como se produziram, são objectos de saberes diferentes. Correspondentemente, a significação e compreensão linguística - em geral semiótica - produz-se ‘micro’-diacronicamente, na linearidade sintagmática dos

⁶⁸⁷Que a racionalidade applicativa (própria de uma faculdade de ‘juízo’ não dedutiva) seja diferente da racionalidade argumentativa da justificação da norma é assunção aristotélica ‘interpretada’ aqui em termos muito diferentes dos usados por MacIntyre.

enunciados que constituem a *parole*, o acto comunicativo, mas as regras ‘linguísticas’, semióticas, aplicadas no acto de significação e compreensão são sincrónicas.

Esta compreensão sincrónica de uma enunciação linguística como de toda a unidade textual simbólica não se reduz à descodificação das regras do código linguístico, semiótico, em questão, mas, como a análise dos *speech acts* tem evidenciado, inclui a nossa competência pragmática em relação às regras ilocutórias e conversacionais do uso da linguagem (do sistema semiótico).

Apesar de todo o “embedding” diacrónico (“incorporação”) implicado pela interpretação narrativa da situação comunicativa pontual em que uma enunciação nos é endereçada, esta inteligibilidade não é alcançada sem a compreensão sincrónica da qualidade ilocutória e conversacional do acto linguístico que a enunciação cumpre (não pode ser compreendida sem a competência sincrónica de saber distinguir, por exemplo, entre uma promessa, uma previsão e uma ameaça).⁶⁸⁸

A não coincidência da compreensão sincrónica e diacrónica de um estado de coisas, de uma situação, de uma acção, de uma conversa, com a consequente impossibilidade de identificar esta compreensão com a sua inteligibilidade narrativa, não é relativa unicamente ao tipo de competências envolvidas nesta compreensão (ao facto de elas serem múltiplas, e algumas delas sincrónicas). Há uma razão mais essencial na impossibilidade de identificar a compreensão diacrónica de uma acção com a sua autocompreensão sincrónica. É também por isso que, ao contrário do assumido por MacIntyre, os factos vividos *não são* os factos narrados: acções e conversas não são “narrativas actuadas”, porque narrativas são interpretações retrospectivas de acções e conversas ocorridas, e esta diferença não pode ser negada se não a expensas de um reducionismo epistemológico e ético.

A não coincidência da *autocompreensão sincrónica da acção com a sua compreensão diacrónica e a sua interpretação narrativa* evidencia-se no facto de que, mesmo concedendo que a interpretação narrativa da própria situação é (ou deveria ser) o factor determinante que leva um actor a agir ou falar de uma determinada maneira, a acção em si não é compreendida

⁶⁸⁸Evidentemente, em casos de ambiguidade situacional, unicamente a interpretação narrativa do contexto-contexto conversacional permite compreender se uma dada enunciação é uma promessa, uma previsão ou uma ameaça. Mas a compreensão da diferença entre estas três categorias performativas não é narrativa: é ilocutória, de cariz não diacrónico, mas sincrónico. Efectivamente, a tipologia conversacional apresentada por MacIntyre como evidência da natureza narrativa da inteligibilidade da conversação, aparece amplamente devedora de uma compreensão – sincrónica – da sua racionalidade ilocutória: “If I listen to a conversation between two other people my ability to grasp the thread of the conversation will involve an ability to bring it under some one out of a set of descriptions in which the degree and kind of coherence in the conversation is brought out: ‘a drunken, rambling quarrel’, ‘a serious intellectual disagreement’....” (MACINTYRE 1981: 211)

narrativamente pelo actor *qua* actor: o ter lugar da acção para quem age não se dissolve na *explicação narrativa* de como se chegou a ela, a esta situação, mas implica uma *compreensão performativa* de ser envolvido nela. A diferença é ilustrada muito claramente por B. Williams, um autor deveras próximo das exigências e argumentos do narrativismo:

The situation of decision cannot simply be identified with one in which an agent applies to himself the idea of what it makes sense to do. For instance, he can apply that idea to him retrospectively. /.../ But in the situation of decision, the agent does not merely consider or think about his beliefs, desires, and so on (though he is not excluded from doing so); rather, it is from the perspective of those motivational states he considers what it makes sense for him to do. He becomes convinced, in the simplest case that he has sufficient reason to do a certain thing, and on the strength of that he becomes (relatively) certain that he will do that thing for that reason. This is a special case of its making sense to him that he will do a certain thing. What makes it special is not simply that it is a matter of the agent himself and not someone else, but the fact that in the situation of decision, the agent's present motivational state does not primarily act as evidence or support for the conviction that it makes sense for him to act in this way: it is expressed in that conviction, just as it is expressed in the action itself.

*One way in which an agent's beliefs and desires, in general his motivational states, make sense of his decisions and actions is that they can explain them. But they can explain them only because they are expressed in them, and that is a relation which can hold only between an agent's motivational states and that agent's actions and decisions. When an action presents itself to the agent as the thing to do, his conviction is that it makes sense to do it is an expression of his motivational states, and this basic level of its making sense to him underlies the possibility that those motivational states can serve as an explanatory framework, to make sense of his actions to others or retrospectively to himself: a framework, that is to say, in which the states are no longer acting as the springs of action, but simply being recognized as the springs of action.*⁶⁸⁹

Uma vez que eu tenha estabelecido (eventualmente graças a uma leitura narrativa da situação em que me encontro) que a afirmação do meu interlocutor não é uma promessa mas uma ameaça, tenho que decidir como reagir (por exemplo, fugindo, desafiando-o, ou ganhando tempo, numa opção que implica uma interpretação narrativa das minhas condições: saber que o rapaz que está à minha frente pratica diariamente boxe no ginásio não pode ser indiferente na formulação da minha escolha) e depois *traduzir* em acção a minha decisão interior. A compreensão da minha situação que se traduz em acção é uma compreensão sincrónica da situação que pode ser retrospectivamente justificada narrativamente, mas não é uma compreensão narrativa (diacrónica) da situação, como diz Williams, *se exprime nela, não a explica*.

É verdade que há sempre uma interpretação narrativa da nossa situação (que pode ser implícita, não adequadamente verbalizada, mas ser contudo eficaz, como *knowing how* interiorizado diacronicamente) que determina as nossas decisões, mas tomar uma decisão e

⁶⁸⁹WILLIAMS 2002: 236 – 237

agir não são um acto narrativo, mas performativo: neste caso, não fazemos sentido da situação contando, mas agindo, exprimindo sincronicamente a compreensão da nossa situação ao realizarmos (ou, pelo contrário, evitarmos) uma intervenção no nosso meio espaço-temporal que altera o estado do mundo.

Unicamente ‘a posteriori’ podemos articular esta compreensão sincrónica que é o nosso envolvimento performativo na acção como compreensão diacrónica numa interpretação narrativa da acção: a compreensão diacrónica é instituída pela clivagem temporal que institui a acção como passada, concluída.

Wenn ich von einem Ereignis erzähle (oder schreibe), das mir selbst soeben erst widerfahren ist, befinde ich mich als der von diesem Ereignis Erzählende (oder Schreibende) bereits außerhalb jener Raumzeit, in der das betreffende Ereignis stattgefunden hat. Sich selbst, sein eigenes »Ich« mit dem »Ich«, von dem ich erzähle, absolut gleichzusetzen, ist ebenso unmöglich wie sich selbst an den Haaren hochziehen.

(BAKHTIN: 1975: 194).⁶⁹⁰

O “cronotopo” do ocorrência da acção é diferente do cronotopo da sua interpretação narrativa, diz Bakhtin, *porque o primeiro qualifica o presente, o segundo o passado*, e negar esta diferença fundamental não é apenas epistemologicamente inconsistente, mas pode ser eticamente contra-produtivo (a maioria das críticas ao normativismo ético do narrativismo concentra-se nas consequências desta indistinção, mesmo se não argumentando a partir dela), relativizando o papel indeterminável da liberdade humana na performativa assunção de responsabilidade que a explicação narrativa pode justificar *a posteriori* mas não predeterminar *a priori*. Afinal somos os actores e os co-autores da nossa história enquanto somos nós a (pelo menos em parte) decidir que curso lhe dar, e as expressões de compreensão performativa da nossa situação só podem ser retrospectivamente racionalizadas numa coerência narrativa, porque, fora dos casos de força maior: *ad impossibilia nemo tenetur*, há sempre alternativas performativas às nossas escolhas.⁶⁹¹

⁶⁹⁰“Quando conto, oralmente (ou por escrito), um acontecimento apenas ocorrido, encontro-me, na minha veste de quem conta (ou escreve sobre) este acontecimento, já fora daquele espaço-tempo (*Raumzeit*) em que o acontecimento em questão se deu. Assumir-se si mesmo, o próprio »Eu«, como absolutamente equivalente com o »Eu« de que conto, é tão impossível como puxar-se pelos cabelos.” (Minha tradução)

⁶⁹¹Isto sem ter conta o facto que, como reconhecido por MacIntyre, somos simplesmente co-autores e não autores da nossa história, e por isso podemos reconstruir (interpretar narrativamente) só retrospectivamente o conjunto e o respectivo papel dos factores exteriores que codeterminam o curso das situações em que somos envolvidos, condicionando as nossas acções, que não são produzidas unicamente pelas nossas crenças, motivações e finalidades como seria o caso no mundo ideal da liberdade absoluta, mas são profundamente moldadas pela constrição da contingência e da vontade e da presença dos outros.

V. A DIFERENÇA ENTRE EXPERIÊNCIA E INTERPRETAÇÃO, E AS SUAS CONSEQUÊNCIAS PARA A DETERMINAÇÃO

O desconhecimento desta diferença produz uma não menos questionável identificação entre experiência e sua interpretação.

Embora toda a experiência seja mediada simbolicamente, ela não pode ser identificada com a própria interpretação (reflexiva, narrativa, lírica, dramática, clínica...). A configuração e refiguração narrativa é uma forma de representação interpretativa (e não uma forma de experiência: não temos experiências narrativas, líricas, satíricas, fenomenológicas..., mas experiências perceptivas, cognitivas, éticas, estéticas) e o seu carácter essencial é poder ser produzida unicamente a posteriori, quando é *compreendida como* concluída; a experiência narrativa institui-se com *o fim* da experiência, com o facto de que não pode ser mudada, e de, por isso, assumirmos o papel de espectador, despidendo-nos do papel de actor, convertendo o relacionamento dialógico-performativo em acção, e os interlocutores nela envolvidos num relacionamento cénico-narrativo.⁶⁹²

O facto de a experiência e a sua interpretação narrativa não coincidirem é evidenciado também pela observação de que a inteligibilidade narrativa da acção pode mudar, continua a mudar na racionalização incessante que a memória privada e a memória pública fazem do passado, ao passo que a acção não muda. O sentido da acção de cortar o relvado, que é o exemplo dado por MacIntyre para ilustrar a tese de que a inteligibilidade da acção só pode ser narrativa, muda com a mudança dos “cenários” aplicados para a ‘explicar’, mas a acção não se altera com a alteração da sua explicação: a acção não coincide com a sua expressão narrativa; o facto de eu mudar a minha versão dos factos não os altera, porque a janela espaço-temporal de intervenção *kairótica* no *chronos* constituída pelo acontecimento, pela acção interpretados, está irreversivelmente fechada. A reformulação narrativa é tão possível quanto praticamente irrelevante em relação ao que aconteceu: não muda o estado do mundo a que se refere, pois esse estado do mundo é-lhe inacessível em termos práticos, só abordável em termos cognitivos.

Estas observações sobre a inteligibilidade da acção levam-nos a algumas conclusões importantes sobre a consistência da postulado narrativista da determinação da identidade pessoal *qua* identidade narrativa, segundo a qual “the concept of a person is that of a *character abstracted from a history*.” (MACINTYRE 1981: 217, *m.ê.*)

⁶⁹²Uma proposta de reconstrução do sentido sistemático desta conversão é apresentada em BARTOLOMEI 1994.

Em primeiro lugar, elas evidenciam que a noção de identidade narrativa não resolve a fractura reflexiva, a separação entre eu-objecto e eu-sujeito, que condiciona a determinação consciencialista-fenomenológica da identidade pessoal, deslocando simplesmente o problema do plano reflexivo para o plano narrativo: dizer que *somos* a nossa identidade narrativa é dizer que somos as auto-representações narrativas - isto é tão contraditório como dizer que somos a nossa representação reflexivo-conceptual. Estamos ainda dentro do paradigma ‘especulativo’ da filosofia da consciência, com todos os seus problemas.⁶⁹³

Em segundo lugar, resulta demonstrado que o conceito de identidade narrativa não resolve o problema da dissolução temporal do eu. A tese de Ricoeur, segundo a qual a unificação narrativa da descontinuidade sucessória das auto-percepções e auto-representações do eu (que muda ao longo do tempo, dissolvendo-se numa pluralidade) permite deduzir a continuidade do *idem* da recapitulação narrativa do *ipse*,⁶⁹⁴ choca com a evidência, por ele admitida, de que esta recapitulação é um *work in progress* tal como o é o *ipse* que pretende identificar: não somos uma identidade narrativa que unifica os muitos *ipse* com que nos identificamos no curso do tempo, porque a nossa identidade narrativa muda com o mudar do *ipse* (não temos hoje a identidade narrativa que tínhamos ontem, e, dentro de um ano, a diferença será substancial). Mesmo rejeitando a tese anti-narrativista radical (que encontra em Sartre uma das suas formulações nucleares), segundo a qual esta incessante revisão das suas versões é prova de que a auto-representação narrativa não passa de uma falsificação da

⁶⁹³ Como evidencia a definição citada, a “identidade narrativa” não passa de uma “abstracção”. A sua vantagem, em relação à noção consciencialista, é de reconstruir um horizonte unitário de recapitulação narrativa da diversidade de estados psicológicos da autoconsciência, mas a unidade assim fundada continua a ser uma ‘extrapolação representativa’: “That background is provided by the concept of a story and of that kind of unity of character which a story requires. Just as a history is not a sequence of action, but the concept of an action is that of a moment in an actual or possible story acted for some purpose from that history, so the characters in a history are not a collection of persons, but the concept of a person is that of a character abstracted from a history.” (MACINTYRE 1981: 217)

⁶⁹⁴ Lembrando o “dilema” de um sujeito que tem que se pensar como idêntico consigo na diversidade dos seus estados (numa pretensão denunciada como ilusão substancialista por Hume e Nietzsche), Ricoeur declara que “le dilemme disparaît si, à l’identité comprise au sens d’un même (*idem*), on substitue l’identité comprise au sens d’un soi-même (*ipse*): la différence entre *idem* et *ipse* n’est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l’identité narrative. L’ipséité peut échapper au dilemme du Même et de l’Autre, dans la mesure où son identité repose sur une structure temporelle conforme au modèle d’identité dynamique issue de la composition poétique d’un texte narratif. Le soi-même peut ainsi être refiguré par l’application réflexive des configurations narratives. A la différence de l’identité abstraite du Même, l’identité narrative, constitutive de l’ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d’une vie.” (RICOEUR 1985: 355) Analogamente MacIntyre observa que a noção consciencialista (empirista, analítica e existencialista) de identidade não consegue resolver a clivagem entre “strict identity” e “psychological identity”, porque é impossível reconstruir uma identidade psicológica unitária como continuidade dos estados psicológicos, que são descontínuos. (MACINTYRE 1981: 216)

identidade, permanece o facto de que a dissolução temporal do *ipse* é deslocada, mas não resolvida, pela sua reconfiguração narrativa.

Em terceiro lugar, a redução da identidade pessoal à identidade narrativa (que é de cariz diacrónico, e foca o nosso relacionamento com a acção como conteúdo *passado* da interpretação, na inacessibilidade performativa do estado do mundo que referencia) não reconhece o primado *absoluto* do presente, do ponto de vista da auto-identificação pessoal e da acção comunicativa.

VI. A DIFERENÇA ENTRE PRESENTE E PASSADO COMO CONDIÇÃO RACIONAL DA COMPREENSÃO

O primado do presente (ênfatisado em constelações conceptuais como o “presente vivo” husserliano e o “agir comunicativo” das teorias pragmáticas da linguagem) deverá ser desmistificado na ambição de o totalizar como presença, mas deverá ser reconhecido como incontornável do ponto de vista performativo. É unicamente como presente que nos é dada a possibilidade performativa da inserção *kairótica* no *chronos* (como vimos já, é este o valor gnoseológico e não hedonístico do *carpe diem*), é apenas no presente que podemos confrontar os outros numa interação comunicativa que não os virtualiza; é unicamente no presente que a nossa acção cumpre as condições pragmáticas da sua efectividade ética. A compreensão hermenêutica é dialógica, tal como demonstrado por Gadamer, mas o diálogo hermenêutico com o texto virtualiza o outro no seu papel comunicativo e, se isto não anula a dimensão ética da interpretação, determina a diferença essencial do envolvimento numa situação actual de interação pessoal ou social (de que a interpretação pode ser parte) em que o outro é o destinatário efectivo, e não virtual, das consequências da nossa assunção de responsabilidade. Por exemplo, ao interpretar Platão tenho uma responsabilidade ética em relação a ele, porque toda a interpretação envolve uma deontologia dialógica não anulada pela morte do interlocutor; mas é evidente que a responsabilidade ética da minha interpretação face a um autor morto há dois mil e quinhentos não é comparável à responsabilidade face aos meus contemporâneos e às gerações futuras, porque só para estes a minha interpretação pode fazer diferença.

A responsabilidade ética ligada a este poder de intervenção e inter-relação não virtual com os outros no presente (e nos seus efeitos no futuro), conjuntamente com a consciência de que não temos *nenhum* poder retroactivo de intervenção e inter-relação no passado (a retroactividade só é possível em relação à nossa *representação* do passado) é dimensão

constitutiva da nossa identidade pessoal, quer dizer, do nosso auto-reconhecimento e do nosso reconhecimento intersubjectivo como “eu” (aquele que pode ser *superfluo*, mas é insubstituível).

Esta consciência de poder de intervenção directa no presente e indirecta no futuro, e de impotência face ao passado, institui a nossa percepção da irreversibilidade como condição temporal essencial da acção, que torna o presente a ‘janela estreita’ da nossa inserção performativa na continuidade do *chronos*. O conteúdo narrativo da nossa identidade e a reconfiguração narrativa das nossas acções e da sua concatenação (da nossa história pessoal) não eliminam o facto de que o passado é a dimensão temporal subtraída à nossa intervenção (é nesta impotência que se define a sua diferença do presente). Podemos reformular a nossa compreensão e interpretação narrativa do passado, mas não podemos mudar o passado, e esta dimensão de retrospectividade inultrapassável determina a interpretação narrativa como representação daquilo que já foi, e como aspecto secundário face à nossa responsabilidade actual de acção, que se joga no investimento naquilo que está a ser e que será, no presente e no futuro. Para que haja liberdade, como capacidade de ética assunção de responsabilidade, o presente deve ser mais poderoso do que todo o passado. Pensar que o nosso poder de intervenção no presente, o poder de ‘mudá-lo’, depende da sequência narrativa que explica termos chegado até aqui é uma forma de determinismo narrativo, de “fatalismo narrativo”,⁶⁹⁵ que nos retira toda a liberdade. Afinal, como vimos em relação à tradução ética da figura temporal da catástrofe palingenética como metanoia, como conversão, a capacidade de assumir responsabilidade nasce da convicção de termos escolha, que “a última palavra”, em questões de ética, não a tem o passado, mas o presente.⁶⁹⁶

Estas considerações sobre a clivagem entre presente e passado e entre cariz sincrónico da compreensão performativa da acção que estamos a realizar e cariz diacrónico da sua

⁶⁹⁵Da necessidade performativa de refutar todo o automatismo causal do passado, da nossa história, em relação às nossas escolhas presentes, nasce a recorrente vontade “palingenética” de se ‘reinventar’, de afirmar a descontinuidade existencial duma “metanoia” que pode ter muitas vertentes e não é apenas religiosa (mais frequentemente é erótico-amorosa...). A “self-reliance” de R.W. Emerson é uma figura ética essencial da necessária autonomia, analéptica e proléptica, que o indivíduo pode (eventualmente deve) ganhar até em relação à própria história: “The one thing which we seek with insatiable desire is to forget ourselves, to be surprised out of our propriety, to lose our sempiternal memory, and to do something without knowing how or why; in short, to draw a new circle. Nothing great was ever achieved without enthusiasm. The way of life is wonderful: it is by abandonment. The great moments of history are the facilities of performance through the strength of ideas, as the works of genius and religion. «A man,» said Oliver Cromwell, «never rises so high as when he knows not whither he is going.»”(EMERSON: 262, in “Circles”).

⁶⁹⁶É este o sentido profundo da ‘injustiça’ evangélica pela qual o trabalhador da última hora terá a mesma retribuição do trabalhador da primeira hora: a anamnese narrativa do inteiro dia de trabalho não coincide com o valor ético da prestação.

interpretação narrativa, podem ser sintetizadas no reconhecimento do facto de que *temos* uma identidade narrativa (mais precisamente, identidades narrativas), mas *não somos a nossa identidade narrativa, porque não somos* as nossas representações. As auto-representações são os conteúdos cognitivos por que reconhecemos o que somos; não somos, no entanto, estes conteúdos cuja validade está submetida a um escrutínio avaliativo de que não somos os únicos titulares. Em outros termos, embora sejamos os únicos titulares da nossa identidade pessoal, da nossa responsabilidade ética e das nossas prestações cognitivas, não somos os únicos titulares dos resultados desta titularidade (das acções e das prestações cumpridas) e das nossas auto-representações, que são, por princípio, objecto de um juízo racional por parte dos outros. Conquanto não possamos ser falsificados, podem, todavia, sê-lo as nossas auto-representações, e este jogo incessante e polifónico de avaliação, correção, refutação e confirmação da ‘imagem’ que temos de nós mesmos é a experiência básica do comércio interpessoal: a identidade narrativa em que nos reconhecemos é um exercício contínuo de confrontação com as *histories*, as versões narrativas da nossa *story*, avançadas pelos outros. Faz parte do instrumentário de truísmos com que viaja o *sentido comum*, a evidência da auto-representação narrativa pode ser falsa (não corresponder à sua ‘verdadeira’ identidade, isso é à ‘imagem’ que dessa personagem é partilhada a nível de ‘opinião pública’). Em geral, o valor das autobiografias é pelo menos questionável – raros são os relatos biográficos de confiança.

O argumento forte para a não-equivalência entre identidade pessoal e suas representações está num facto tão trivial que pode passar despercebido: a diferença entre ser vivo e morto. A condição de ser morto é interior à representação (a identidade narrativa) quando o sujeito cessa de poder produzi-la; em outros termos, ser vivo não é apenas conteúdo da auto-representação, mas sua condição de possibilidade, e é neste pressuposto (performativamente eficaz) que se substancia o nosso estar no mundo como sujeito, cujas múltiplas e variáveis auto-representações são um meio de se relacionar performativamente consigo; sujeitos ‘vivos’, a que não pertence unicamente o passado, mas a que, na sua capacidade de intervir no mundo, *ainda* pertence o presente.

VII. PLURALIDADE DE DETERMINAÇÕES DA IDENTIDADE PESSOAL

É longa a lista das diferenças que impossibilitam equiparar a inteligibilidade da acção e da identidade pessoal à sua exposição narrativa: trata-se da diferença entre formas de racionalidade envolvidas na experiência, entre compreensão sincrónica e diacrónica, entre

compreensão diacrónica e interpretação narrativa, entre experiência e interpretação, e, consequentemente, entre identidade pessoal e suas representações.

Só não relativizando - ou ocultando - estas distinções é possível alcançar uma noção de inteligibilidade da acção e da identidade pessoal não reducionista, mas complexa e plural, em que a identidade pessoal é reconstruída como conjunto de condições de possibilidade do exercício das próprias atitudes, competências e decisões como *knowing how* e não apenas como *knowing that*, mais precisamente como múltiplos *knowing hows* e múltiplos *knowing that*.

Reformulando desta forma a distinção de STRAWSON 2004, quando este afirma que o passado não é necessariamente relevante para nós como identidade narrativa (*knowing that*), mas antes como conjunto de habilitações, inclinações, conhecimentos (*knowing how*) que determinam a orientação e qualidade da nossa acção, podemos acolher o seu argumento de que estas duas formas de apropriação pessoal do passado se correspondem, mas não coincidem. Ao mesmo tempo, podemos precisar o argumento com a observação que o *knowing how* e o *knowing that*:

1) não são unicamente narrativos (o saber por parte das pessoas pode ser explicado narrativamente mas não é só narrativo);

2) o *knowing how* aplica-se unicamente ao presente (é a nossa capacidade de intervir nele), enquanto o *knowing that* aplica-se tanto ao passado como ao presente e ao futuro;

3) enquanto o *knowing how* é sincrónico, o *knowing that* é sincrónico e diacrónico, e mesmo quando é saber interpretativo do passado não é apenas narrativo e diacrónico, porque, por perturbador que isso nos pareça, do passado há também um saber sincrónico.

Aceitando que o nosso saber narrativo é só do passado, por outro lado temos que reconhecer que o nosso *knowing that* do passado não é só narrativo: do passado não há só história (historiografia, biografia, autobiografia) porque ele não é só ‘crónica’, só conteúdo diacrónico da nossa memória.⁶⁹⁷

⁶⁹⁷ Mais uma vez a expressão lírica desta condição dá evidência concreta à abstração da argumentação:

*Entsinnen ist da nicht genug, es muss
von jenen Augenblicken pures Dasein
auf meinem Grunde sein, ein Niederschlag
der unermesslich überfüllten Lösung.
Denn ich gedenke nicht, das, was ich bin
rührt mich um deinetwillen. Ich erfinde
dich nicht an traurig ausgekühlten Stellen,
von wo du wegstamst; selbst, dass du nicht da bist,
ist warm von dir und wirklicher und mehr*

Reconhecer que a diferença entre presente e passado pode ter um papel racionalmente discriminante para a nossa compreensão, implica reconhecer que há formas de compreensão (todas as suas formas sincrónicas, como já vimos) para as quais tal diferença não tem relevância e que, por isso, elas podem reproduzir-se na nossa memória apenas como experiências atuais. Se este fenómeno resulta ‘óbvio’ e não perturbador em relação ao *knowing that* relativo às formas de racionalidade científica, técnica, sistémico-estrutural, as suas consequências não são pacíficas em relação a formas de compreensão não cognitivamente formalizadas (de experiências e não de saberes) porque, impossibilitando a nossa compreensão diacrónica do passado, problematizam a reconstrução do passado como passado.

O facto que, de algumas experiências, não é possível a apreensão como passado, apenas como presente (delas há compreensão só sincrónica) produz a peculiar e insolúvel duplicidade da memória das experiências passadas, que só na sua “refiguração” diacrónica e narrativa são reconhecidas como tais: a memória é dividida entre representação sincrónica e representação diacrónica do passado, e isto cria formas de auto-engano tão características da rememoração, factor essencial da nossa percepção da realidade (dos estados do mundo intersubjectivamente validados) e, contudo, potencial de deformação, ameaça de alienação interior da diferença entre presente e passado.⁶⁹⁸

als ein Entbehren. Sehnsucht geht zu oft

*ins Ungenaue. Warum soll ich mich
auswerfen, während mir vielleicht dein Einfluss
leicht ist, wie Mondschein einem Platz am Fenster.*

Rainer Maria Rilke, “An Lou Andreas Salome”, *Poemas dispersos 1906-1926*, 24. III.

*Lembrar então não chega, é preciso
haver um daqueles instantes de puro existir
no meu solo, uma precipitação
da solução sem medida saturada.
Pois eu não me lembro, aquilo que sou
comove-me por tua causa. Eu não te invento
em lugares tristemente arrefecidos,
de que te foste embora; até o facto que tu não estás aí,
está quente de ti e mais verdadeiro e maior
do que um faltar. A saudade acaba demasiadas vezes
no vago. Por que teria que me
lançar fora, enquanto a tua influência
sobre mim é talvez leve, como luar à janela?
(m.tr.)*

⁶⁹⁸ Algo contraditoriamente, Bergson subordina a descontinuidade sucessória como secundária e derivativa (“fantasma espacial”) em relação à duração, enquanto, do outro lado, em *Matière et mémoire* (cf. BERGSON 1896/1939) desqualifica a indistinção entre passado e presente produzida pela “memória-hábito”, como réplica

Reconhecer esta duplicidade é importante na construção de identidades saudáveis (cujas representações e auto-representações são ‘consistentes’, quer dizer válidas intersubjectivamente): nem tudo aquilo que vivemos e fomos pode ser reconstruído narrativamente, porque a algumas experiências temos acesso unicamente pela compreensão sincrónica. Se é este um dos grandes campos de exploração da análise clínica da personalidade e da reflexão ética (porque nele se interroga a legitimidade da avaliação moral de acções, situações e actores passados), é decerto a literatura, no seu exercício de expressão interpretativa da experiência humana, que se depara constantemente com o desafio desta duplicidade, com a difícil articulação de exposição diacrónico-narrativa, sincrónico-dramática e sincrónico-lírica.

Este tópico ultrapassa o nosso discurso, os limites irreversivelmente alcançados deste trabalho, mas algumas indicações nesta direcção podem ser tiradas da leitura da escrita lírica de Dickinson e da prosa de Tchékhov, em que vimos como a figuralidade narrativa pode combinar-se com a figuralidade lírica na representação e auto-representação da identidade pessoal, integrando os défices da representação diacrónico-narrativa do presente e do passado, numa complementaridade que pode tornar-se contradição. A indeterminação da representação gerada por esta tensão, frequentemente liquidada como irracionalismo subjectivista, é, pelo contrário, exposição de aspectos de inteligibilidade, de compreensão da experiência humana, que não podem ser unificados numa ‘super-representação’ como um ‘todo’.

O interesse ‘existencial’ da literatura (a sua contribuição para a nossa aprendizagem em produzir auto-representações eficazes e para o que fazer com elas) é maior em relação às situações e aspectos da experiência em que registos diferentes de expressão e interpretação entram em competição. É quando, por exemplo, a nossa percepção de uma situação não se deixa determinar unicamente em termos de “causas, intenções, crenças, fins e cenários sociais” (as componentes básicas da reconstrução narrativa segundo MacIntyre), mas não

que não se distingue representativamente do próprio conteúdo, afirmando que a ela deve ser anteposta a “memória lembrança”, ou “memória pura”, a única memória autêntica, que reconhece o passado como tal, representando-o na “lembrança-imagem” e institui a consciência como casa do passado, como alma que vê o mundo a partir do passado (enquanto a percepção corpórea é dada unicamente no presente da matéria). Reinstaurando em chave temporal o dualismo alma/corpo da tradição metafísica grega reformulado a partir da contraposição memória/percepção, Bergson tenta ultrapassar as dificuldades da sua redução consciencialista da temporalidade, focando um problema real e importantíssimo, para o desperdiçar num projecto de metafísica epigonal.

Monumento literário a este tópico, *La Recherche du temps perdu* pode ser lida como uma exploração vertiginosa da tensão entre memória narrativa e memória sincrónica, no seu mútuo desmentido, na sua sobreposição e nos devaneios e desvios desencadeados por esta inadequação (sobre a qual reflecte também JAMES 1890, Cap. XVI, que por exemplo avança uma análise sobre o fenómeno sincrónico de “recollection by association”, *Ib.*: 653ss., que ‘associamos’ directamente à “madeleine” proustiana).

achamos, por isso, que esta percepção excedente seja “patológica”, tal como pretendido por MacIntyre,⁶⁹⁹ que a sua exposição literária (pluralmente lírica, dramática e narrativa), contribui a dar sentido (“making sense of”) àquilo que experimentamos sem conseguir racionalizá-lo teleológica, e explicativamente. O amor é *o grande tema* da literatura porque é uma das experiências em que esta duplicidade, de relevância e inadequação da própria auto-representação narrativa, mais profunda e universalmente se evidencia (assim, como vimos, a *Dama do cachorrinho* é a exposição lírica e narrativa de como o amor do protagonista contradiz a sua representação e auto-representação narrativa). E, analogamente, *grandes temas* da literatura são a pluralidade constitutiva da memória, na sua dimensão diacrónica e sincrónica; a matriz ambigualmente diacrónica e sincrónica da experiência estética (como já realçámos, um momento de exaltação a ver o mar ou o prazer espiritual de ouvir uma peça de música gregoriana podem ser explicados narrativamente, porque nem todos os ouvintes se comovem com a música sacra da Idade Média, mas não podem ser narrativamente justificados); a insurgência dos dilemas éticos, na sua problematização dos padrões narrativos (diacrónicos) e normativos (sincrónicos) estabelecidos...

VIII. CONCLUINDO AS CONCLUSÕES

Sintetizando estas considerações apressadas, podemos afirmar que a razão que torna a definição da identidade pessoal em termos narrativos tão necessária quanto não exclusiva é temporal. A identidade narrativa é autodeterminação como *eu passado*, por isso *é parte da*, mas *não é a* nossa identidade pessoal, enquanto inclui necessariamente uma autodeterminação como *eu presentes*, que se produz também por processos de compreensão sincrónicos e não diacrónicos e, por isso, ao contrário do assumido pelos narrativistas, não é reduzível à forma diacrónica da auto-interpretação narrativa (que pressupõe as formas sincrónicas de compreensão, mas não as assimila: não dissolve a sua diferença). A nossa experiência anterior de “nós como eu” é formulável como um todo unicamente em termos narrativos, mas esta auto-interpretação combina-se, sem lhes ser equivalente, com aspectos sincrónicos da nossa

⁶⁹⁹It “is indeed the unintelligibility of such patients’ actions that leads to their being treated as patients; actions unintelligible to the agent as well to everyone else are understood – rightly - as a kind of suffering” (MACINTYRE 1981: 210). O facto que escapa a esta perspectiva é que há estados e comportamentos pessoais que embora não sejam inteligíveis em termos narrativos fazem contudo ‘sentido’ e não podem ser desqualificados como “sofrimento”: há por exemplo um bom conjunto de experiências estéticas, espirituais, cognitivas, amorosas, que não são narrativamente ‘explicáveis’, mas são contudo inteligíveis. É interessante ler a avaliação de MacIntyre da “ininteligibilidade” de Kafka (*Ib.*: 213), como evidência desta dificuldade a incluir na própria determinação da racionalidade da acção humana formas de inteligibilidade não narrativa.

experiência anterior de “nós como eu”, e com a nossa experiência actual de “nós como eu”, cuja compreensão se produz na base de condições e modalidades não narrativas.

Tal como reclamado pela exposição da experiência temporal, identidade pessoal e inteligibilidade da acção não se identificam com as suas interpretações, porque elas constituem o conjunto das condições de possibilidade e de realização da sua *expressão* performativa como acção e como produção de representações. Estas interpretações são reconstruíveis unicamente a partir de modalidades figurais que se combinam e integram, em interrelações não só de pacífica sinergia, mas também de conflito e incompatibilidade, numa convergência que é mais processo do que resultado, não produzindo uma representação unificável, mas um concurso de representações complementares ou contraditórias (conscientes como todos somos da impossibilidade de fixar numa imagem a nossa identidade, o sentido das nossas acções, a não ser por uma manipulação neurótica da sua ingovernável complexidade e fluidez). O que interessa realçar é que este interminável conflito de interpretações, e das suas condições performativas, que é toda a identidade pessoal não é apenas um conflito entre interpretações produzidas no mesmo registo (por exemplo, entre interpretações narrativas diferentes da mesma constelação evenemencial: não pode haver nem apenas “uma”, nem “a” biografia, de uma vida, pois todos contam a mesma história de forma diferente), mas um conflito entre registos interpretativos e expressivos; ocultar esta multiplicidade é empobrecer a experiência. A narrativa é *uma entre muitas* formas de figuralidade; uma vez reconhecido o seu papel insubstituível, invalida-se a pretensão de que ela seja a única, ou a ‘melhor’.

A par da aspiração analítica do narrativismo, haveria que discutir a sua aspiração normativa, nos termos da qual a determinação narrativa da identidade pessoal e da inteligibilidade da acção seria a mais adequada do ponto de vista ético, a mais eficaz em garantir o quadro conceptual do que é uma vida boa e de qual o seu alcance. Por importante que seja (e de facto tem sido dominante nos debates em torno do narrativismo),⁷⁰⁰ esta

⁷⁰⁰Enquanto Ricoeur chega ao narrativismo a partir de uma reflexão gnoseológica sobre o tempo, o narrativismo anglo-saxónico elabora a própria proposta primariamente no quadro da filosofia ética, concebendo-a como solução dos problemas que condicionam o racionalismo universalista e utilitarista da modernidade, que autonomiza a pergunta sobre a justeza das acções da pergunta sobre a justeza do sujeito moral, numa separação que os narrativistas recusam, visando recuperar a ética das virtudes aristotélica e uma noção comunitarista, não atomista e individualista, da identidade pessoal. Uma parte significativa dos seus contraentes (entre os quais se destaca uma activa patrulha de exponentes dos estudos de género, cf. a reconstrução desta discussão em GOTLIB) acolhe o postulado principal da inseparabilidade das perguntas sobre acção e sujeito moral, mas contesta a tese da utilidade ou até obrigatoriedade moral da auto-representação narrativa por parte do sujeito (variamente defendida por pensadores como MacIntyre, Ch. Taylor, B. Williams e M. Nussbaum),

questão pode ser aqui apenas enunciada, para ser incluída no feixe de rumos abertos pelo trabalho que está a concluir-se.

No mesmo estado de ‘inconclusividade’ teremos que deixar a questão (aqui indirectamente abordada na refutação da exclusividade do registo narrativo) de como as modalidades figurais de expressão interpretativa da experiência concorrem na determinação da identidade pessoal e da inteligibilidade da acção. Um dos objectivos deste trabalho foi reconstruir o papel da figuralidade lírica (como forma de discurso não reduzível a um género literário) na exposição da experiência temporal. Descartando os reducionismos de cariz emocionalista e confessionalista, procurámos mostrar como na capacidade de articular a experiência interior por meio da experiência exterior, o intencional por meio do perceptivo, a figuralidade lírica é uma modalidade maior para captar as dimensões da experiência temporal que inerem no processo perceptivo e são, por isso, embora aporeticamente, essencialmente sincrónicas. Se o objectivo da análise reflexivo-fenomenológica é reconstruir o processamento intencional da experiência perceptiva, ela encontra um complemento importante na figuralidade lírica, que expõe o processamento da experiência intencional por meio dos seus conteúdos perceptivos: como vimos lendo alguns poemas de Dickinson, as *diferenças druídicas* que fracturam a experiência temporal, as suas múltiplas aporias, são expostas (configuradas e refiguradas, na terminologia de Ricoeur) na figuralidade lírica com uma clareza e precisão exemplificativa nem sempre alcançadas pela exposição filosófica na sua *ratio* lógico-abstractiva.

Que este papel de expressão interpretativa da figuralidade lírica na exposição da experiência temporal tenha consequências na determinação do que é a identidade pessoal será aqui apenas enunciado como hipótese a verificar, cuja discussão tem de ficar para outras páginas, para outras conversas.⁷⁰¹

considerando-a pelo contrário irrelevante ou até prejudicial (cf. STRAWSON 2004 e VOGLER 2007. Para um ponto de vista mais diferenciado sobre esta discussão, cf. MERETOJA e MERETOJA 2013).

⁷⁰¹Uma contribuição muito interessante nesta direcção pode ser lida em DICKIE 1988, na sua crítica aos “narrativizing critics” que ao trabalhar sobre Dickinson “have read for the plot” (*Ib.*: 60), porque a escrita da autora desenvolve a seu ver precisamente uma “lyric apresentation of the self” que “obstructs” e é alternativa à narratividade (*Ib.*). Uma vez que tenham sido recusadas como teses inconsistentes 1) a associação da polarização entre apresentação narrativa e lírica a determinados géneros literários (Dickie contrapõe poesia lírica e prosa, referindo-se em particular ao romance, mas esta oposição ignora todo o trabalho anti-narrativo de tanta prosa modernista e o facto, que tentamos realçar na leitura de Tchékhov, de que a figuralidade lírica é um registo expressivo universal, transversal ao géneros literários) e 2) a sua estilização como modos de discurso alternativo (porque nós apostamos pelo contrário na sua necessária coexistência), é possível acolher a análise de Dickie como rica de sugestões fecundas para qualificar alguns dos aspectos em que uma interpretação lírica da identidade pessoal integra, compensa e corrige a unilateralidade do registo narrativo. Para Dickie os elementos principais do registo lírico (evidenciados a partir da escrita de Dickinson, mas relevantes em geral) são “brevity,

Todo o fim abre um novo começo, a descontinuidade é apenas uma face da continuidade, e vice-versa. Se um dos paradoxos marcantes com que nos deparamos ao longo da nossa exploração é a contradição entre dois aspectos essenciais da nossa experiência do tempo: a condição de sentirmo-nos nele sempre de saída (do presente que não pára de acabar) e, conjuntamente, sempre nele “envolvidos” (dentro do presente em que *continuamos* a ficar), uma *conclusão* existencial que somos inclinados a tirar é exactamente o oposto da recomendação estoica formulada por Sêneca ao convidar-nos a *ser donos do tempo: temporis dominus esse* (*De brevitae vitae*, 12.9).⁷⁰² Decerto seria bom conseguir realizar esta ambição, e toda a história da civilização pode ser vista como uma grandiosa tentativa de alcançar este controlo, mas não é certo que ela seja mais do que uma ilusão: a experiência quotidiana

repetition, and figuration/.../. These qualities articulate a sense of the self as particular, discontinuous, limited, private, hidden. Such a concept of self directly subverts the idea that a self is a publicly knowable, organized, single entity. Thus, it challenges all kinds of narrative explanations of character, not only the feminist and psychoanalytic reading of Dickinson's work but the dominant ideology self-reliance expressed in the prose of nineteenth-century American culture. Dickinson's poetry has been read typically as an expression of that ideology when actually it is far more revolutionary in its understanding of the self. Its chief mean of revolt is its choice of the publicly degraded lyric form.” (*Ib.*, 56) A escrita lírica de Dickinson foca “the precariousness of identity, the un-mappable privacy, and the unacknowledged limitations of individuality” (*Ib.*, 56-57), aquela “contingência do eu” como o não idêntico a si mesmo, que Nietzsche (seguido por R.Rorty num célebre ensaio, “The Contingency of Selfhood”, in RORTY 1989: 23-43, que se abre precisamente com a citação de uma lírica de Larkin) reconstrói como “unaccountable surplus”, excesso que se produz na limitação, e que “cannot be made uniform, narrated, and organized into a single individual. It is best expressed not in prose but in lyric poetry where a brief and repeated form depends upon the exposure of particularity and peculiarity. Such limited details rather than extended narrative development will provide relief from the self-defeating ambitions of a coherent and definitive presentation of the self. The lyric poem does not mythologize the individual as a readable organization, making coherence out of isolated moments and fragmentary experience as the novel does; rather the lyric makes isolated moments out of coherence and restores with words the contingency of the self that has been lost to experience. Unlike the novel, the lyrics “significant form” does not signify social viability. /.../ Thus the lyric's brevity enlarges rather than contracts the possibility of the detail. Such presentation relies on the profligacy of details rather than on their coherence.” (*Ib.*, 57-58) É interessante observar que esta capacidade de salvaguardar a individualidade reclamada para a apresentação lírica em oposição ao registo narrativo é a mesma instância primária reivindicada para a superioridade da determinação narrativa da identidade pessoal por autores ‘pré-narrativos’ como Hannah Arendt (cf. §25 de ARENDT 1958: “The web of relationships and the enacted stories”) e W.Benjamin: a exigência principal é comum, e as modalidades reconhecidas como eficazes para a cumprir deveriam ser cumuladas, mais do que contrapostas como mutuamente exclusivas.

⁷⁰²Este convite é reiterado com força nas cartas a Lucílio, em que é o tempo é apresentado como um “recurso” (*possessio*) valioso mas inseguro, de que se deve aproveitar enquanto o temos: “agiamos de modo que todo o tempo seja nosso” (“id agamus ut nostrum omne tempus sit”) (*Epistulae morales ad Lucilium*, 71.36). Temos que “aproveitar todos os momentos”, porque o tempo é “nosso” mais do que tudo o resto (“todas as coisas não nos pertencem, Lucílio, apenas o tempo é todo o nosso.”), mas é um “posseio fugaz e elusivo” que nos arriscamos perder a todo o momento (“Fac ergo, mi Lucili, quod facere te scribis, omnes horas complectere. Sic fiet, ut minus ex crastino pendeas, si hodierno manum inieceris. Dum differtur, vita transcurrit. Omnia, Lucili, aliena sunt, tempus tantum nostrum est. In huius rei unius fugacis ac lubricae possessionem natura nos misit, ex qua expellit quicumque vult. Et tanta stultitia mortalium est, ut quae minima et vilissima sunt, certe reparabilia, imputari sibi, cum impetravere, patiantur; nemo se iudicet quicquam debere, qui tempus accepit, cum interim hoc unum est, quod ne gratus quidem potest reddere.” *Ep.*, 1.2-3).

sugere que não somos *senhores do tempo*, e a morte, como todo o fim, encarrega-se de judiciosamente o confirmar.

Tudo o que podemos, talvez, é apenas pedir à terra, à vida, misteriosa guardiã do ‘nosso’ tempo, de ser generosa connosco e nos conceder sete dias mais e sete páginas mais ao trabalho que finda:

*Du dunkelnder Grund, geduldig erträgst du die Mauern.
Und vielleicht erlaubst du noch eine Stunde den Städten zu dauern
und gewährst noch zwei Stunden den Kirchen und einsamen Klöstern
und lässest fünf Stunden noch Mühsal allen Erlöstern
und siehst noch sieben Stunden das Tagwerk des Bauern -:*

*Eh du wieder Wald wirst und Wasser und wachsende Wildnis
in der Stunde der unerfasslichen Angst,
da du dein unvollendetes Bildnis
von allen Dingen zurückverlangst.*

*Gieb mir noch eine kleine Weile Zeit: ich will die Dinge so wie keiner lieben
bis sie dir alle würdig sind und weit.
Ich will nur sieben Tage, sieben
auf die sich keiner noch geschrieben,
sieben Seiten Einsamkeit.*

*Wem du das Buch gibst, welches die umfasst,
der wird gebückt über den Blättern bleiben.
Es sei denn, dass du ihn in Händen hast,
um selbst zu schreiben.*

Rainer Maria Rilke, *O Livro das Horas*, I, 61⁷⁰³

⁷⁰³ *Tu, terra que escureces, aguentas paciente os muros.
E mais uma hora permites talvez de durar às cidades
e mais duas horas concedes às igrejas e aos conventos solitários
e mais cinco horas deixas de pena a todos os redimidos
e por mais sete horas fitas o trabalho diário do camponês -:*

*Antes de tornar-te de novo água e floresta e pujança selvagem
na hora do medo impalpável,
quando que te devolvam a tua imagem inacabada
reclamarás de todas as coisas.*

*Dá-me ainda um punhado de tempo: como ninguém as amou quero amar as coisas
até elas serem dignas de ti e amplas.
Eu quero apenas sete dias, sete
em que ninguém ainda se tenha escrito,
sete páginas de solidão.*

*A quem darás o livro, que as contém,
ele ficará curvado sobre as páginas.
a não ser, que tu o manténs entre as mãos,
para seres tu a escrevê-lo.
(m.tr.)*

ÍNDICE DOS PRIMEIROS VERSOS

DOS POEMAS DE DICKINSON CITADOS

A Chilly Peace infests the Grass - F1469/J1443 (1878)
**A Clock stopped* - F259/J287 (1861)
A Cloud withdrew from the Sky - F1077 (1865)/J895 (1864)
A full fed Rose on meals of Tint - F1141 (1867)/J1154 (1870)
**A Light exists in Spring* - F962 (1865)/J812 (1864)
A little overflowing word - F1501/J1467 (1879)
**A nearness to Tremendousness* - F824/J963 (1864)
A prompt - executive Bird is the Jay - F1022/J1177 (1865)
A solemn thing - it was - I said - F307 (1862)/J271 (1861)
**A Spider sewed at Night* - F1163/J1138 (1869)
A still - Volcano - Life - F517 (1863)/J601 (1862)
**A Visitor in Marl* - F558 (1863)/J391 (1862).
A Word dropped careless on a Page - F1268 (1872)/J1261 (1873)
A word is dead, when it is said - F278 (1862)/J1212 (1872)
A Word made Flesh is seldom - F1715/J1651 (?)
A wounded Deer - leaps highest - F181/J165 (1860)
After great pain, a formal feeling comes - F372/J341 (1862)
After the Sun comes out - F1127 (1866)/J1148 (1869)
An ignorance a Sunset - F669 (1863)/J552 (1862)
**Apparently with no surprise,* - F1668/J1624 (1884)
**As if the Sea should part* - F720/J695 (1863)
As imperceptibly as Grief - F935/J1540 (1865, 1866, 1882)
**As Sleigh Bells seem in Summer* - F801/J981 (1864)
As Summer into Autumn slips - F1341 (1874)/J1346 (1875)
**At Half past Three,* - F1099 (1865)/J1084 (1866)
At last, to be identified! - F172/J174 (1860)
Because that you are going - F1314 (1874)/J1260 (1873)
**Behind Me - dips Eternity* - F743 (1863)/J721 (1863)
Better - than Music! For I - who heard it - F378/J503 (1862)
By a departing light - F1749/J1714 (?)
**Consulting summer's clock,* - F1750/J1715 (?)
Death is the supple Suitor - F1470/J1445 (1878)
Death sets a Thing significant - F640 (1863)/J360 (1862)
**Did you ever stand in a Cavern's Mouth* - F619 (1863)/J590 (1862)
**Drama's Vitallest Expression is the Common Day* - F776/J741 (1863)
Escape is such a thankful Word - F1364/J1347 (1875)
Except to Heaven, she is nought. - F173/J154 (1860)
Exultation is the going F143 (1860)/J76 (1859)
**Facts by our side are never sudden* - F1530/J1497 (1880)
Fairer through Fading - as the Day - F868/J938 (1864)
Fly - fly - but as you fly - F1244 (1872) /J-
**Forever - is composed of Nows* - F690 (1863)/J624 (1862)
From Blank to Blank - F484 (1862)/J761 (1863)
**Further in Summer than the Birds* - F895 (1865)/J1068 (1866) e Versão Vanderbilt
Glass was the Street - in Tinsel Peril - F1518/J1498 (1880)

"Go tell it" - What a Message - F1584/J1554 (1882)
Going to Him! Happy Letter! - F277/J494 (1862)
Good Morning - Midnight - F382/J425 (1862)
Had this one Day not been, F1281/J1253 (1873)
**Have any like Myself* - F723/J736 (1863)
He found my Being - set it up - F511 (1863)/J603 (1862)
"Hope" is the thing with feathers - F314 (1862)/J254 (1861)
How Human Nature dotes - F1440/J1417 (1877)
How many times these low feet staggered - F238 (1861) / J187 (1860)
How much the present moment means - F1420 (1877)/J1380 (1876)
**How noteless Men, and Pleiads, stand,* - F342 (1862)/J282 (1861)
I could not prove the Years had feet - F674 (1863)/J563 (1862)
I'd rather recollect a Setting - F1366/J1349 (1875)
I felt a Cleaving in my Mind - F867/J937 (1864)
I fit for them - I seek the Dark - F1129 (1866)/J1109 (1867)
I have a King, who does not speak - F157 (1860)/J103 (1859)
I have never seen 'Volcanoes' - F165/J175 (1860)
I have no Life but this - F1432/J1398 (1877)
I heard a Fly buzz - when I died - F591 (1863)/J465 (1862)
I know some lonely Houses off the Road - F311 (1862)/J289 (1861)
I'm saying every day - F575 (1863)/J373 (1862)
**Image of Light, Adieu* - F1586/J1556 (1882)
I never felt at Home - Below - F437/J413 (1862).
I never saw a Moor - F800 (1864)/J1052 (1865)
I shall keep singing! - F270/J250 (1861)
I stepped from Plank to Plank - F926 (1865)/J875 (1864)
I taste a liquor never brewed - F207 (1861)/J214 (1860)
I tie my Hat - I crease my Shawl - F522 (1863)/J443 (1862)
**I took my Power in my Hand* - F660 (1863)/J540 (1862)
I was the slightest in the House - F473/J486 (1862)
If any sink, assure that this, now standing - F616 (1863)/J358 (1862)
If I may have it, when it's dead, - F431/J577 (1862)
If my Bark sink - F1250/J1234 (1872)
If the foolish, call them "flowers" - F179 (1860)/J168 (1860)
In many and reportless places - F1404 / J1382 (1876)
In this short Life that only lasts an hour - F1292/J1287 (1873)
It always felt to me - a wrong - F521 (1863)/J597 (1862)
It knew no lapse, nor Diminution - F568 (1863)/J560 (1862)
It's easy to invent a Life - F747/J724 (1863)
It's like the Light - F302/J297 (1861)
It was a quiet way - F573 (1863)/J1053 (1862)
It will be Summer - eventually. - F374/J342 (1862)
It would have starved a Gnat - F444/J612 (1862)
Left in immortal Youth - F1289/J1289 (1873)
Let Us play Yesterday - F754/J728 (1863)
Life, and Death, and Giants – F777/J706 (1863)
**Look back on Time, with kindly Eyes* - F1251 (1872)/J1478 (1879)
Morning, that comes but once, - F1645/J1610 (1884)
Must be a Wo - F538 (About Spring 1863)/J571 (1862)

My Faith is larger than the Hills - F489 (1862)/J766 (1863)
My friend attacks my friend! - F103/J118 (1859)
**My Life had stood - a Loaded Gun* - F764/J754
My Wars are laid away in Books - F1579/J1549 (1882)
"Nature" is what We see - F721 (1863)/J668 (1863)
Nature - the Gentlest Mother is, - F741/J790 (1863)
**No Other can reduce Our* - F738/ J982/A (F36.1) (1863/1865)
Not knowing when the Dawn will come,* - F1647/J1619 (1884)
Not Sickness stains the Brave, - F1661/J1613 (1884)
Of Bronze - and Blaze - F319 (1862)/J290 (1861)
Of nearness to her sundered Things - F337/J607 (1862)
Oh Sumptuous moment - F1186 (1870)/J1125 (1868)
On my volcano grows the Grass - F1743/J1677 (?)
On this wondrous sea - sailing silently - F3/J4 (1853)
One Anguish - in a Crowd - F527 (1863)/J565 (1862)
One dignity delays for all - F77/J98 (1859)
One note from One Bird - F1478/J- (1878):
Our journey had advanced - F453/J615 (1862)
**Pain - has an Element of Blank* - F760 (1863)/J650 (1862)
Paradise is that old mansion - F1144/J1119 (1868)
Peace is a fiction of our Faith - F971 (1865)/J912 (1864)
Perception of an Object costs - F1103/J1071 (1866)
Prayer is the little implement - F623 (1863)/J437 (1862)
Presentiment - is that long shadow - on the Lawn - F487 (1862)/J764 (1863)
Publication - is the Auction - F788/J709 (1863)
Quite empty, quite at rest, - F1632/J1606 (1884)
Safe in their Alabaster Chambers - F124/J216 (1859-1861)
**September's Baccalaureate* - F1313/J 1271 (1873)
**Shall I take thee, the Poet said* - F1243 (1872)/J1126 (1868)
She dealt her pretty words like Blades - F458/J479 (1862)
She staked her Feathers - Gained an Arc - F853 (1864)/J798 (1863)
So I pull my Stockings off - F1271 (1872)/J1201 (1871)
Some say good night - at night - F586 (1863)/J1739 (?)
Some we see no more, Tenements of Wonder - F1210 (1871)/J1221 (1872)
Somewhere upon the general Earth - F1226 (1871) J1231 (1872)
Split the Lark - and you'll find the Music - F905 (1865)/ J861 (1864)
**Summer has two Beginnings —* F1457/J1422 (1877)
Summer is shorter than any one — F1483 (1879)/J1506 (1880)
Sunset that screens, reveals - F1644/J1609 (1884)
**Superfluous were the Sun* - F1013/J999 (1865)
Sweet Mountains - Ye tell Me no lie — F745 (1863)/J722 (1863)
Tell all the truth but tell it slant - F1263 (1872)/J1129 (1868)
That it will never come again - F1761/J1741 (?)
**The Admirations - and Contempts - of time —* F830/J906 (1864)
The Birds begun at Four o'clock - F504/J783 (1863)
The competitions of the sky — J1494 (1880)
The fascinating chill that Music leaves - F1511/J1480 (1879)
The Frost was never seen - F1190 (1870)/J1202 (1871)
**The Frost of Death was on the Pane* - F1130 (1866)/J1136 (1869)

The last Night that She lived - F1100 (1865)/J1100 (1866)
**The Lightning is a yellow Fork-* F1140 (1867)/J1173 (1870)
The missing All, prevented Me - F995/J985 (1865)
The Moon is distant from the Sea - F387/J429 (1862)
The most triumphant Bird I ever knew or met - F1285/J1265 (1873)
The murmuring of Bees, has ceased - F1142 (1867)/J1115 (1868)
The Opening and the Close - F1089/J1047 (1865)
The Outer - from the Inner - F450/J451 (1862)
The Overtakelessness of Those - F894 (1865)/J1691 (?)
**The Poets light but Lamps* - F930 (1865)/J883 (1864)
The Riddle we can guess - F1180/J1222 (1870)
The Robin is the One - F501 (1863)/J828 (1864)
The Soul has Bandaged moments - F360/J512 (1862)
The Spider as an Artist - F1373 (1875)/J1275 (1873)
**The Spider holds a Silver Ball* - F513 (1863)/J605 (1862)
The Summer that we did not prize - F1622/J1773 (1883)
The Sun kept setting - setting - still - F715 (1863)/J692 (1863)
The Sunset stopped on Cottages - F1116 (1865)/J950 (1864)
The Trees like Tassels - hit - and swung - F523 (1863)/J606 (1862)
There are two Ripenings - one - of sight - F420/J332 (1862)
There is a finished feeling - F1092 (1865)/J856 (1864)
**There is a June when Corn is cut* - F811/J930 (1864)
There is a word - F42/J8 (1858)
**There is a Zone whose even Years* - F1020/J1056 (1865)
**There's a certain Slant of light,* - F320 (1862)/J258 (1861)
These are the days when Birds come back - F122/J130 (1859)
These are the Nights that Beetles love - F1150/J1128 (1868)
These held their Wick above the west - F1416 (1876)/J1390 (1877)
They put Us far apart - F708 (1863)/J474 (1862)
They shut me up in Prose - F445/J613 (1862)
This is a Blossom of the Brain - F1112 (1865)/J945 (1864)
This is my letter to the World - F519 (1863)/J441 (1862)
This Dust, and it's Feature - F866/J936 (1864)
This was a Poet - F446/J448 (1862)
Tho' my destiny be Fustian - F131/J163 (1860)
**Those fair - fictitious People* – F369/J499 (1862)
Those not live yet - F1486/J1454 (1879)
Though one is beautiful forgetting - F1366/J1349 (1875)
Through those old grounds of memory, - F1770 (?)/ J1753 (?)
**Time feels so vast that were it not* - F858 (1864) / J802 (1863)
'Tis not that Dying hurts us so - F528 (1863)/J335 (1862)
To disappear enhances – F1239 (1871)/J1209 (1872)
To hear an Oriole sing - F402/J526 (1862)
To love thee Year by Year - F618 (1863)/J434 (1862)
To pile like Thunder to it's close - F1353 (1875)/J1247 (1873)
To venerate the simple days - F55 (1859)/J57 (1858)
To Whom the Mornings stand for Nights, - F1055 (1865)/J1095 (1866)
"Tomorrow" - whose location - F1417 (1877)/J1367 (1876/77)
'Twas comfort in her Dying Room - F1740/J1703 (?)
'Twas just this time, last year, I died. - F344/J445 (1862)

**'Twas later when the summer went* - F1312/J1276 (1873)
Under the Light, yet under, - F1068 (1865)/J949 (1864)
Unto the Whole - how add? - F1370/J1341 (1875)
Yesterday is History, - F1290/J1292 (1873)
Your Riches - taught me - Poverty. - F418/J299 (1862)
We can but follow to the Sun - F845/J920 (1864)
We grow accustomed to the Dark - F428/J419 (1862)
We pray - to Heaven - - F476/J489 (1862)
We see - Comparatively -F580 (1863)/J534 (1862)
**We send the wave to find the wave* – F1643/J1604 (1884)
**We thirst at first - 'tis Nature's Act* - F750/J726 (1863)
**What mystery pervades a well!* - F1433/J1400 (1877)
When Bells stop ringing - Church - begins - F601 (1863)/J633 (1862)
Where bells no more affright the morn - F114/J112 (1859)
With sweetness unabated - F1713/J1709 (?)
Without a smile - Without a throe - F1340/J1330 (1874)
Who never wanted - maddest Joy - F1447/J1430 (1877)
*Whoever disenchant*s - F1475/J1451 (1878)

*poemas comentados

POEMAS DE OUTROS AUTORES

John Ashbery

As Parmigianino did it, the right hand - "Self-portrait in a Convex Mirror", *Self-portrait in a Convex Mirror* (1975)

It is difficult to separate the tapestry - "Tapestry", *As We Know* (1979)

Orpheus liked the glad personal equality - "Syringa", *Houseboat Days* (1977)

To pass through pain and not know it, - "A Wave", *A Wave* (1984)

W. Auden

Stop all the clocks, cut off the telephone - "Funeral Blues", «Four Cabaret Songs for Miss Hedli Anderson», *Another Time* (1940)

Charles Baudelaire

Horloge ! dieu sinistre, effrayant, impassible, "L'horloge" (1862), *Spleen et idéal, Fleurs du mal* (1861²)

Que le soleil est beau quand tout frais il se lève, - "Le coucher du soleil romantique" (1862), *Les épaves* (1866), *Fleurs du mal* (1868³)

Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales; - "Obsession", *Fleurs du mal* (1861²)

John Bunyan

Eternity is like unto a Ring - "Upon Time and Eternity" LXXII

Catulo,

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus - "Carmen 5"

Paul Celan

Zur Blindheit überredete - "Tübingen, Jänner", *Die Niemandsrose* (1963)

Dante Alighieri

Io venni in loco d'ogne luce muto, - "Inferno", Canto V, *Divina Commedia*

Giosuè Carducci

Lalage, io so qual sogno ti sorge dal cuore profondo, - "PRESSO L'URNA di percy bysshe shelley", *Terze Odi Barbare* (1889)

Gabriele D'Annunzio

Come scorrea la calda sabbia lieve - "La sabbia del tempo", *Alcyone* (1902)

John Donne

Busy old fool, unruly Sun - "The Rising Sun", *Songs and Sonnets*

Andreas Gryphius

Mein sind die Jahre nicht, die mir die Zeit genommen; - "Betrachtung der Zeit", *Epigrammata. Das erste Buch* (1643)

Friedrich Hölderlin:

Mit gelben Birnen hängen - "Hälfte des Lebens", *Nachtgesänge* (1804)

Helen Hunt Jackson

Silence again. The glorious symphony - "August", *A Calendar Of Sonnets* (1886/1891)

Philip Larkin

What are days for? - "Days", *The Whitsun Weddings* (1953)

Giacomo Leopardi

D'in su la vetta della torre antica, - "Il passero solitario" (1835), *Canti*, XI

Sempre caro mi fu quest'ermo colle - "L'infinito" (1819), *Canti*, XII

Henry Wadsworth Longfellow

There is a Reaper, whose name is Death - "The Reaper and the Flowers". A Psalm of Death: *Voices of the Night* (1839)

William Stanley Merwin

So this is what happened before I was there to see - "The Time Before", *THE VIXEN: Poems* (1996)

Fernando Pessoa

A água da chuva desce a ladeira. - *Poesias Inéditas* (1919-1930).

A aranha do meu destino - *Ib.*

Como nuvens pelo céu - *Ib.*

Ó sino da minha aldeia - *Poesia ortonima*

Giovanni Petrarca

Chiare, fresche et dolci acque - Canzone CXXXVI, *Canzoniere*

Sì è debile il filo a cui s'attene - Canzone XXXVII, *Ib.*

De l'aureo albergo co l'aurora inanzi - "Triumphus Temporis", *Trionfi* (1374)

Rainer Maria Rilke

Der Dichter einzig hat die Welt geeinigt - *Poemas dispersos 1906-1926*, 64, "Baudelaire"
Entsinnen ist da nicht genug, es muß - *Ib.*, III.

Er ruft es an. Es schrickt zusamm und steht. - "Der Magier", *Ib.*, 92.

O die Kurven meiner Sehnsucht durch das Weltall, - *Ib.*, 27.

Soll ich die Städte rühmen, die überlebenden - *Ib.*, 25.

Uns verwirrt es, die wir seiend heißen - *Ib.*, 4.

Wie, für die Jungfrau, dem, der vor ihr kniet, die Namen - "Shawl", *Ib.*, 84.

Ce n'est pas la justice qui tient la balance precise, - *Vergers*, 19. (1926)

Du dunkelnder Grund, geduldig erträgst du die Mauern. - *Das Stunden-Buch*, I, 61

Heil dem Geist, der uns verbinden mag; - I. XII, *Die Sonette an Orpheus* (1923)

William Shakespeare

Lo! in the orient when the gracious light- "Soneto VII"

When I do count the clock that tells the time, - "Soneto XII"

Weary with toil, I haste me to my bed, - "Soneto XXVII"

When to the sessions of sweet silent thought- "Soneto XXX"

When most I wink, then do mine eyes best see; - "Soneto XLIII"

If there be nothing new, but that which is - "Soneto LIX"

Like as the waves make towards the pebbled shore,- "Soneto LX"

When I have seen by Time's fell hand defaced- "Soneto LXIV"

That time of year thou mayst in me behold - "Soneto LXXIII"

Percy Shelley

Unfathomable Sea! whose waves are years - "Time"(1821), *Postumous Poems* (1824)

Wallace Stevens

She sang beyond the genius of the sea. - "The Idea of Order at Key West",

IDEAS OF ORDER (1936)

Clear water in a brilliant bowl, "The Poems of Our Climate", *Parts of a world* (1942)

Henry Vaughan

I saw Eternity the other night – "The World", *Silex Scintillans*, Part I (1650)

François Villon

Dictes moy où, n'en quel pays - "Ballade des dames du temps jadis", *Le testament* (1461)

Virgílio, *Eneida*, Livro IV,

At vero Aeneas aspectu obmutuit amens, - vv. 284-92,

At pius Aeneas, quamquam lenire dolentem - vv. 393-96

William Wordsworth

There was a time when meadow, grove, and stream, "Ode: Intimations of Immortality from
Recollections of Early Childhood" (1802-1804), *Poems, in Two Volumes* (1807)

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN 2000 - Giorgio Agamben, *Il tempo che resta*. Bollati Boringhieri, Torino
- AMARAL 1995 - Ana Luísa Amaral, EMILY DICKINSON: UMA POÉTICA DE EXCESSO, Dissertação de Doutoramento, Porto <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/16155> (consultado pela última vez em Maio 2016)
- AMARAL 2014 - “Posfácio”, in: E.D., *Duzentos Poemas*. Relógio D’Água, Lisboa 2014: 417-451, “Emily Dickinson em Portugal”, *Ib.*: 475-481
- ANDERSON 1960 - Charles R. Anderson, *Emily Dickinson’s Poetry Stairway of Surprise*. Heinemann, London 1963 (Greenwood Press 1982)
- ANDERSON 1984 - “Presence and Place in Emily Dickinson’s Poetry”, in BLOOM 2008: 21-37
- APEL 1963 - Karl-Otto Apel, *Die Idee der Sprache in der Tradition des Humanismus von Dante bis Vico*. Bouvier Verlag Herbert Grundmann. Bonn 1980³
- APEL 1976 - *Transformation der Philosophie*, 2 Bde. Suhrkamp, Frankfurt a.M.,
- APEL 1995 - “Rationalitätskriterien und Rationalitätstypen. Versuch einer Rekonstruktion des Unterschiedes zwischen Verstand und Vernunft”, in: Axel Wüsthube (Ed.), *Pragmatische Rationalitätstheorien*. Königshausen & Neumann. Würzburg: 29-63
- APEL 1998 - *Auseinandersetzungen in Erprobung des transzendentalpragmatischen Ansatzes*. Suhrkamp, Frankfurt/M.
- ARENDT 1958 – Hannah Arendt, *The Human Condition*. Chicago U.P., Chicago
- ARISTOTELES, FÍSICA - *Aristotelis Physics*, W.D. Ross (Ed.), Tradução de R.P.Hardie and R.K.Gaye. Oxford 1982 (Edição bilingue, tradução italiana, introdução e organização de Roberto Radice. Bompiani, Milano 2011)
- ASHBERY, C.P. - John Ashbery, *COLLECTED POEMS 1956-1987* (Ed. Mark Ford). The Library of America, New York 2008
- ASHBERY 1995 - *AUTO-RETRATO NUM ESPELHO CONVEXO E OUTROS POEMAS*. Posfácio e tradução de António Feijó. Relógio d’Água, Lisboa
- AUERBACH 1944 – Erich Auerbach, “Figura” (de: *Neue Dantestudien*), in *Scenes from the Drama of European Literature*, trans. Ralph Manheim (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984): 11-76
- AUERBACH 1946 – *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur (*Mimesis*. Il realismo nella letteratura occidentale. Tr it. de A.Romagnoli e H. Hinterhauser. Einaudi, Torino 1956)
- BAKHTIN 1975 – Michail M. Bakhtin, *Chronotopos*. Suhrkamp, Frankfurt/Main 2008
- BALTHASAR 1990 - Hans Urs Von Balthasar, *Verbum Caro*. Johannes Einsiedeln, Freiburg
- BARRETT 2014 - Faith Barrett, “«Drums off the Phantom Battlements»: Dickinson’s War Poems in Discursive Context”, in COMPANION 2014: 107-132
- BARTH 1919 - Karl Barth, *Der Römerbrief*. Theologischer Verlag, Zürich 1922² (1940)
- BARTHES 1953 - Roland Barthes, *Le degré zero de l’écriture*, suivi de Nouveaux essais critiques. Seuil, Paris (1972)
- BARTOLOMEI 1994 - Teresa Bartolomei, “Das narrative Sinnverstehen und die Grenzen der Hermeneutik”, in: K.O.Apel und M.Kettner (Eds.), *Mythos Wertfreiheit? Neue Beiträge zur Objektivität in den Human- und Kulturwissenschaften*. CampusVerlag. Frankfurt/New York 1994:

- BEHNKE 1998 – Kerstin Behnke, “Dickinson’s Poetry in Translation: The Example of Paul Celan”, in HANDBOOK 1998: 408-424
- BENFEY 1999 - Christopher Benfey, “The Mystery of Emily Dickinson”, *New York Review of Books*, APRIL 8
- BENJAMIN 1942 - Walter Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, in “Abhandlungen”, Bd. I -2, *Gesammelte Schriften*, R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser (Eds.). Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974 (1991): 691-704
- BERGLAND 2014 - Renée Bergland, “The Eagle’s Eye: Dickinson View of Battle”, in COMPANION: 133- 156
- BERGSON 1889 – Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*. PUF, Paris 2011
- BERGSON 1896/1939 – *Matière et mémoire*. PUF, Paris 1975
- BIANCHI 1914 - Martha Dickinson Bianchi, “Editor’s Preface” in *The Single Hound*. Poems of a Lifetime by Emily Dickinson. Little, Brown, and Company. Boston: V-XIX
- BLOOM 1973 - Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*. Oxford U.P. Oxford, New York, 1993²
- BLOOM 1982 - *Agon*. Towards a Theory of Revisionism- Oxford U.P. Oxford, New York, 1983²
- BLOOM 1994 - *The Western Canon*. The Books and School of the Ages. Papermac, London 1996
- BLOOM 2008 - (Ed.), *Emily Dickinson*. Infobase Pub., New York
- BORGES 1950 – Jorge Luis Borges, “La muralla y los libros”, in *Outras Inquisiciones* (1952). Emecé Editores, Buenos Aires 1974: 633-635
- BROOKS 1947 – Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*. Studies in the Structure of Poetry. Harcourt Inc. Orlando - London
- BROOKS 1951 - “The Formalist Critics”, in *Praising it new: the best of the New Criticism*. Garrick Davis (Ed.). Ohio University Press, Athens: 84-91
- BULTMANN 1948-1953 - Rudolf Bultmann, *Theology of the New Testament*, 2 voll.1948-1953 (tr. inglesa de K.Grobel. Baylor U.P., Waco, Texas 2007)
- BULTMANN 1950 - “Ursprung und Sinn der Typologie als Hermeneutischer Methode”, in: Id., *Exegetica*. J.C.B. Mohr, Tübingen 1967: 369- 380
- BURBICK 1990 - Joan Burbick, “Emily Dickinson and the Economics of Desire ”, in COLLECTION 1996: 76-88
- CACCIARI 1990 – Massimo Cacciari, *Dell’inizio*. Adelphi, Milano 2001
- CAMERON 1979 – Sharon Cameron, *Lyric Time*. Dickinson and the Limits of Genre. The John Hopkins University Press, Baltimore
- CAMERON 1992 - *Choosing Not Choosing: Dickinson’s Fascicles*. Chicago U. P. Chicago
- CAMERON 1998 - “Dickinson’s Fascicles”, in HANDBOOK 1998: 138-160
- DIALOGUE 2016 – Cornelius Castoriadis, Paul Ricoeur, *Dialogue sur l’histoire et l’imaginaire sociale*. Éditions de l’École des hautes études en sciences sociales. Paris
- CAVELL 1969 – Stanley Cavell, *Must we mean what we say?*. Cambridge U. P., Cambridge 2002
- COHEN 1970 - Jean Cohen, “Théorie de la figure”, in SÉMANTIQUE: 85- 127
- CHRISTOLOGY – *Where Christology began*. Essays on Philippians. Ralph P.Martin & Brian J.Dodd (Eds.). Westminster John Knox Press, Louisville, Kentucky 1998
- COLLECTION 1996 – Judith Farr (Ed.). *Emily Dickinson*. A COLLECTION OF CRITICAL ESSAYS.

Prentice Hall, Upper Saddle River/New Jersey

COMPANION 2014 - *A Companion to Emily Dickinson*. Ed. By Martha Nell Smith and Mary Loeffelholz (Eds.). Wiley Blackwell, Oxford

CUSA 1440 – Nicolau de Cusa, *De Docta Ignorantia* (1440), in *Opera Omnia*. Vol. I. Ediderunt: E. Hoffmann/R.Klibansky, Lipsiae 1932. Novam editionem curavit Burkhard Mojsisch 2008
Disponível in http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost15/Cusa/cus_d100.html#01
(consultado pela última vez in Maio 2016)
Tradução Portuguesa. *A Doutra Ignorância*, Tradução, introdução e notas de J.M.André. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa 2012

CUSA 1441 – *De Coniecturis* (1441-1442), in *Opera Omnia* Vol. III. Ediderunt I.Koch/C.Bormann/ I. G. Senger comite, Hamburgi 1972. Novam editionem curavit Burkhard Mojsisch 2007
Disponível in http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost15/Cusa/cus_ccon.html
(consultado pela última vez em Maio 2016)

DE LUBAC 1959 - Henri de Lubac, *Les quatre sens de l'écriture*, 2º vol. de *Exégèse médiévale*. Aubier,Paris

DE MAN 1979 - Paul de Man, *Allegories of Reading*. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust. Yale U.P., New Haven & London

DE MAN 1983 - *Blindness and Insight*. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. University of Minnesota Press, Minneapolis 1971, 1983²

DE MAN 1984 - *The Rhetoric of Romanticism*. Columbia University Press, New York

DE MAN 1986 - *The Resistance to Theory*. University of Minnesota Press, Minneapolis

DENMAN 1993 - Kamilla Denman, "Emily Dickinson's Volcanic Punctuation", in *COLLECTION* 1996: 187-205

DERRIDA 1967 - Jacques Derrida, *La voix et le phénomène* P.U.F. Paris

DERRIDA 1967, Gr. - *De la grammatologie*. Minuit, Paris

DERRIDA 1967, E.D. - *L'écriture et la différence*. Seuil. Paris

DERRIDA 1972 - *Marges de la philosophie*. Minuit, Paris

DERRIDA 1993 - *Khôra*. Galilée Paris

DERRIDA 1993, S.N. - *Sauf le nom*. Galilée, Paris

DERRIDA 1994 - *Force de loi*. Galilée, Paris

DERRIDA 1996 - "Foi et Savoir. Les deux sources de la religion aux limites de la simple raison", in: VV.AA, *La religion*. Seuil, Paris 1996: 9-86

DERRIDA 1999 - "Le Siècle et le Pardon. Entretien avec Michel Wieviorka", in *Foi et Savoir*, Seuil, Paris 2000: 101-133

DICKIE 1988 - Margaret Dickie, "Dickinson's Discontinuous Lyric Self", in *BLOOM* 2008: 55-68

EDNT - Horst Balz & Gerhard Schneider (Eds.) *Exegetical Dictionary of the New Testament*. Grand Rapids/ MI. Eerdmans, 1990-1993 (tr.ingl. de Virgil P. Howard et al.)

ELIOT 1919 – Thomas S. Eliot, "Hamlet", in *Selected Prose*. Faber & Faber, London 1975: 205-230

ELIOT 1929 – "Dante", in: *Ib*. 205-230

EMERSON – Ralph Waldo Emerson, *THE ESSENTIAL WRITINGS OF RALPH WALDO*

EMERSON. The Modern Library, New York 2000 - *Texts*. Disponível in

<http://www.emersoncentral.com/search.htm> (consultado pela última vez em Maio 2016)

EMPSON 1947 - William Empson, *Seven Types of Ambiguity*. New Directions, NewYork 1966

ESDALE 2005 - Logan Esdale, "Dickinson's Epistolary « Naturalness »", in *BLOOM* 2008: 147-167

FAGAN 2005 - Deirdre Fagan, "Emily Dickinson's Unutterable World", in *BLOOM* 2008: 191-196

FARR 1992 – Judith Farr, *The Passion of Emily Dickinson*. Harvard U. P., Cambridge, Massachusetts/

- London, England
 FARR 1996 - "Introduction", in COLLECTION 1996: 1-19
- FRIED 1980 – Michael Fried, *ABSORPTION AND THEATRICALITY. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. The University of Chicago Press, Chicago and London
 FRIED 1998 – *ART and OBJECTHOOD. Essays and Reviews*. The University of Chicago Press, Chicago and London
- FREEMAN 1998 - "A cognitive Approach to Dickinson's Metaphors", in HANDBOOK 1998: 258-272
- FREUD 1900 - Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*. In: *Gesammelte Werke*. Chronologisch geordnet. Hrsg. v. Anna Freud u.a. Bd. II. Fischer Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 1996
 FREUD 1919 - "Das Unheimliche", in *Gesammelte Werke*. Bd. XII: 227-278.
- GENETTE 1966 - Gérard Genette, *Figures I*. Seuil, Paris (Points 1976)
 GENETTE 1969 - *Figures II*. Seuil, Paris (Points 1970)
 GENETTE 1983 – *Discours du récit*. Seuil, Paris 2007
- GELPI 1977 - Albert Gelpi, "EMILY DICKINSON AND THE DEERSLAYER: THE DILEMMA OF THE WOMAN POET IN AMERICA", in: Richard P. Sugg (Ed.), *Jungian Literary Criticism*. Northwestern University Press, Evanston 1992: 103-117
- GILBERT/GUBAR – Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale U. P., New Haven and London 1979/1984²
- GORDON 2010 – Lyndall Gordon, *Lives like LOADED GUNS*. Emily Dickinson and her family's Feuds. Virago Press, London
- GOTLIB – Anne Gotlib, "Feminist Ethics and Narrative Ethics", *Internet Encyclopedia of Philosophy*. <http://www.iep.utm.edu/fem-e-n/> (consultado pela última vez em Maio 2016)
- GCBQ – *Grande Commentario Biblico Queriniana*. E.R Brown, J.A.Fitzmeyer, R.E.Murphy (Eds.) (ed. it a cura di A.Bonora et al.) Queriniana, Brescia 1973
- GROUPE µ 1970 – *Rhétorique générale*. Seuil, Points, Paris 1982
 GROUPE µ 1977 – *Rhétorique de la poésie*. Seuil, Points, Paris 1990
- GUMBRECHT 2004 – Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence*. What Meaning cannot convey. Stanford University Press. Stanford, California
- HABEGGER 2001 - Alfred Habegger, *My Wars Are Laid Away in Books*. The Life of Emily Dickinson. The Modern Library, New York
- HABERMAS 1981 - Jürgen Habermas *Theorie des kommunikativen Handelns*. 2Bde. Suhrkamp, Ffm
 HABERMAS 1985 - *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Suhrkamp, Ffm
- HANDBOOK 1998 - *The EMILY DICKINSON Handbook*. Gudrun Grabher, Roland Hagenbüchle, Christianne Miller (Eds.). University of Massachusetts Press, Amherst 2004
- HART/CHUNG 2014 - Ellen Louise Hart, with Sandra Chung, "Hearing the Visual Manuscripts Study can Contribute to an Understanding of Dickinson's Prosody", in COMPANION 2014: 38-308
- HECHT 1978 – Anthony Hecht, "The Riddles of Emily Dickinson", *New England Review*, Vol.1, Nr.1, 1978: 1-24 (& COLLECTION 1996: 149-162)
- HEGEL - Wilhelm Friedrich Hegel, *WERKE in 20 Bänden*, Auf der Grundlage der Werke von 1932-1845 neu ed. Ausgabe. Suhrkamp, Frankfurt/M 1970
 PHÄNOMENOLOGIE - *Phänomenologie des Geistes* (1807) (Bd.3)
 ENZYKLOPÄDIE - *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1817-1830) (B.de 8-9-10)

HEGINBOTHAM 2014 - Eleanor Elson Heginbotham, "Reading Dickinson in Her Context: the Fascicles, in COMPANION 2014: 288-308

HEIDEGGER, SZ - Martin Heidegger, *Sein und Zeit*. Sonderdruck aus "Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung" Band VIII, herausgegeben von Edmund Husserl 1926 (Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1986)

HEIDEGGER 1929-1930 - *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*. GESAMTAUSGABE, Klostermann, Frankfurt am Main 2004

HEIDEGGER 1935–1946: *Holzwege*. Klostermann, Frankfurt am Main 1950, 1980⁶

HIGGINSON 1891 – Thomas Wentworth Higginson, "Emily Dickinson's Letters", *The Atlantic Monthly*, Outubro de 1891: <http://www.theatlantic.com/past/unbound/poetry/emilyd/edletter.htm> (consultado pela última vez em Maio 2016)

HOWE 1985 - Susan Howe, *My Emily Dickinson*. North Atlantic Books, Berkeley Calif

HOWE 1986 - "Some Notes on Visual Intentionality in Emily Dickinson", in HOW(ever) 3, Nr.4 http://www.asu.edu/pipercenter/how2journal/archive/print_archive/alertsvol3no4.html (consultado pela última vez em Maio 2016)

HOWE 1991 - "These Flames and Generosities of the Heart: Emily Dickinson and the Illogic of Sumptuary Values", *Sulfur* 28 (Spring 1991)

HOWE 2012 - "The *Paris Review* Interviews. Susan Howe, The Art of Poetry No.97", *The Paris Review* 203 <http://www.theparisreview.org/interviews/6189/the-art-of-poetry-no-97-susan-howe> (consultado pela última vez em Maio 2016)

HOWE 2012 - "The *Paris Review* Interviews. Susan Howe, The Art of Poetry No.97", *The Paris Review* 203

HUSSERL 1893-1917 – Edmund Husserl, *Texte zur Phanomenologie des inneren*

Zeitbewußtseins. Hrsg von R.Bernet. Felix Meiner Verlag Hamburg 1985 (Husserliana Bd.X)

HUSSERL 1928 - *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Hrsg. von Martin Heidegger, Niemayer Verlag, Halle. (Universität Freiburg, FreiDok plus: URN: urn:nbn:de:bsz:25-opus-59749)

JACKSON 2005 - Virginia Jackson, *Dickinson's Misery*. A Theory of Lyric Reading. Princeton U.Press. Princeton and Oxford

JAMES 1890 - William James, *The Principles of Psychology*, 2 vols. Henry Holt, New York

JANKÉLÉVITCH 1966 - Vladimir Jankélévitch, *La mort*. Flammarion, Paris 1977

JOHNSON 1955a - Thomas H.Johnson, *Emily Dickinson*, An Interpretive Biography. Athenaeum, New York 1980

JUHASZ 1998 - Suzanne Juhasz, "Materiality and the Poet", in HANDBOOK 1998: 427-439

JUHASZ 2000 - "The Irresistable Lure of Repetition and Dickinson's Poetics of Analogy", *The Emily Dickinson Journal* 9.2, Fall 2000: 23-31

KANT – Immanuel Kant, *Theorie-Werkausgabe Immanuel Kant*, Hg. von W.Weischedel (1968). Suhrkamp, Ffm 1981

KRV - *Kritik der reinen Vernunft*, 1781/1787² (B.de III-IV)

KdU – *Kritik der Urteilskraft*, 1790 (Bd.X)

RGBV – *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*, 1793-1794 (Bd.VIII: 645-879)

EaD – *Das Ende aller Dinge*, 1794. (Bd.XI: 173-190)

KARLINSKY 1975 – *Anton Chekhov's Life and Thought: Selected Letters and Commentary*. Simon Karlinsky (Ed.). Northwestern University Press. Evanston, Illinois

KUHN 1962 – Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*. University of Chicago Press 1970²

- LADIN 2010 - Jay Ladin, “«Where the Meanings, are»: Emily Dickinson, Prosody, and Post-Modernist Poetics”, *Versification*. 5: 1-8. In: https://www.academia.edu/5872795/Where_the_Meanings_Are_Emily_Dickinson_Prosody_and_Post_Modernist_Poetics (consultado pela última vez em Maio 2016)
- LAOKOON - Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Theil. Berlin 1766 (Reklam, Stuttgart 2012)
- LEE STONUM 1998 - Gary Lee Stonum, “Dickinson’s Literary Background”, in HANDBOOK 1998: 44-60
- LEVI ST.ARMAND 1983 – Barton Levi St.Armand, “The Art of Peace”, in COLLECTION 1996: 163-172
- LEVINAS 1974 – Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*. Martinus Nijhoff, La Haye
- LEVINAS 1979 – *Le temps et l’autre*. PUF, Paris 1983
- LEVINAS 1993 – *Dieu, la Mort et le Temps*. Grasset, Paris
- LIGHTFOOT 1878 – Joseph Barber Lightfoot, D.D., *Saint Paul’s Epistle to the Philippians*. A Revised Text with Introduction, Notes, and Dissertations. MacMillan, Cambridge
- LYOTARD 1971 - Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, Paris (2002)
- MACINTYRE 1981 - Alasdair Mac Intyre, *After Virtue*. A Study in Moral Theory. Duckworth, London 1985²
- MANSON 2014 - Michael L.Manson “«The Thews of Hymn»: Dickinson’s Metrical Grammar”, in HANDBOOK 2014: 368- 390
- MC GANN 1993 - Jerome McGann, “Emily Dickinson’s Visible Language”, in COLLECTION 1996: 248-259
- MC TAGGART 1908 - J.M.E. McTaggart, “The Unreality of Time”, *Mind : A Quarterly Review of Psychology and Philosophy* 17: 456-473
- MARTIN 1960 - R.P. Martin, *An Early Christian Confession: Philippians 5-11 in Recent Interpretation*. Tyndale Press, London
- MELLOR 1998 – D.Hugh Mellor, *Real Time II*. Routledge, New York
- MERETOJA – Hanna Meretoja, “On the Use and Abuse of Narrative for Life Towards an Ethics of Storytelling”, in: B. Schiff et al. (Eds), *Life and Narrative: The Risks and Responsibilities of Storying Experience*. Oxford University Press, Oxford, forthcoming
https://www.academia.edu/18785098/On_the_Use_and_Abuse_of_Narrative_for_Life_Towards_an_Ethics_of_Storytelling
 (consultado pela última vez em Maio 2016)
- MERETOJA 2013 - “Philosophical underpinnings of the narrative in theory and fiction”, in *The Travelling Concepts of Narrative*. M. Hyvärinen et al. (Eds.). John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia: 93-117
- MILLER 1987 - Cristianne Miller, *Emily Dickinson: A Poet’s Grammar*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts/London, England
- MILLER 2014 - “Dickinson’s Structured Rhythms”, in HANDBOOK 2014: 391-414
- MITCHELL 1998 - Domnhall Mitchell, “Revising the Script: Emily Dickinson’s Manuscripts”, in BLOOM 2008: 69-97
- MOLTMANN 1997 - Jürgen Moltmann, *Theologie der Hoffnung*. Untersuchungen zur Begründung und zu den Konsequenzen einer christlichen Eschatologie. Gütersloh

MORRIS 1988 - Timothy Morris, "The development of Dickinson's Style", in BLOOM 2008: 39-53
MORRIS 2014 - "Auntie Gus Felled It New", in COMPANION 2014: 281-287

N.T. - *The Greek New Testament*, K. Aland, A. Black, C. M. Martini, B. M. Metzger, and A. Wikgren (Eds.),
in cooperation with INTF, United Bible Societies, 3rd 1983)
http://www.comunitacristiana.org/bibbia/Bibbia_pdf/NT_Gr_Lat_It_Aland_1993.pdf
(consultado pela última vez em Maio 2016)

NABOKOV 1981 – Vladimir Nabokov, *Lectures on Russian Literature*. F.Bowers (Ed.). Copyrighted
Material from the Estate of V.Nabokov

NANCY 2005 - Jean Luc Nancy, *La Déclension*. Déconstruction du christianisme, 1. Galilée, Paris

NDT – P.Eicher (Ed.), *Nouveau Dictionnaire de Théologie*. Ed. fr. de B.Lauret. Cerf, Paris 1996²

NELL SMITH 1992 - Martha Nell Smith, *Rowing in Eden*. Rereading Emily Dickinson. University of Texas
Press, Austin

NELL SMITH 1998 - "Dickinson's Manuscripts", in HANDBOOK 1998: 113-137

NIETZSCHE - Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden.
Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter, Berlin /New York 1967-1971
(Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1980)
G.T. - *Die Geburt der Tragödie*. I Bd.
F.W. - *Die fröhliche Wissenschaft*. III Bd.
A.s.Z. - *Also sprach Zarathustra*. IV Bd.
N.F. - *Nachgelassene Fragmente 1880-1882*. IX Bd.

OED - ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY, <http://www.etymonline.com/index.php>
(consultado pela última vez em Maio 2016)

PALMEIRIM 2014 - Bernardo Palmeirim, *What is Poetic Attention*. PhD. Teoria da Literatura 2014. Miguel
Tamen + Brett Bourbon [http://www.lettras.ulisboa.pt/images/areas-unidades/literaturas-artes-
culturas/programa-teoria-literatura/documentos/palmeirim2.pdf](http://www.lettras.ulisboa.pt/images/areas-unidades/literaturas-artes-culturas/programa-teoria-literatura/documentos/palmeirim2.pdf)
(consultado pela última vez em Maio 2016)

PERLOFF - Marjorie Perloff, "Emily Dickinson and the Theory Canon", disponível in:
<http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/articles/dickinson.html>
(consultado pela última vez em Maio 2016)

POIDEVIN 2007 - Robin Le Poidevin, *The Images of Time*. An Essay on Temporal Representation. Oxford
University Press, Oxford/ New York

POLLAK 1990 - Vivian R.Pollak, "Thirst and Starvation in Emily Dickinson's Poetry", in COLLECTION
1996: 62-75

PORRO 1996 - Pasquale Porro, *Forme E Modelli Di Durata Nel Pensiero Medievale: L'Aevum, Il Tempo
Discreto, La Categoria "Quando"* (Ancient and Medieval Philosophy) Leuven University Press

PORRO 1998 - "Il vocabolario filosofico medievale del tempo e della durata" in: R. Capasso, P. Piccari
(Eds.), *Il tempo nel Medioevo*. Rappresentazioni storiche e concezioni filosofiche, Società Italiana di
Demodossalogia, Castel Madama (Roma) 2000: 63-102

PORTER 1981 - David Porter, *Dickinson, the modern idiom*. Harvard University Press, Cambridge,
Massachusetts/London, England

PORTER 1998 – "Searching for Dickinson's Themes", in HANDBOOK 1998: 183-196

POULET 1949 - Georges Poulet, *Études sur le temps humain I*. Éditions du Rocher, Monaco-Paris (Plon
1952)

POULET 1964 - *Études sur le temps humain III*. Le point de départ. Plon Pocket, Paris 2006

POULET 1964. IV- *Études sur le temps humain IV*. La mesure de l'instant. Plon, Paris 1990

- PRIGOGINE 1988 - Ilya Prigogine e Isabelle Steiner, *Entre le temps et l'éternité*. Flammarion 2009
- RICH 1976 - Adrienne Rich, "Vesuvius at Home", *Parnassus*, Vol.5, Nr.1, 1976
<http://parnassusreview.com/archives/416> (consultado pela última vez em Maio 2016)
- RICOEUR 1983 - Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, Tome I. Seuil, Paris
- RICOEUR 1984 - *Temps et Récit*, Tome II: La configuration du temps dans le récit de fiction. Seuil, Paris
- RICOEUR 1985 - Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, Tome III: Le temps raconté. Seuil, Paris
- RICOEUR 1990 – *Soi-même comme un autre*. Seuil, Paris
- RIFFATERRE 1985 - Michael Riffaterre, "Prosopoeia", *Yale French Studies*, Nr. 69, *The Lesson of Paul De Man*: 107-123
- RORTY 1989 – Richard Rorty, in *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge U.P., Cambridge
- ROVELLI 2014 - Carlo Rovelli, *Par-delà le visible*. La réalité du monde physique et la gravité quantique. Odile Jacob, Paris 2015
- SAUSSURE 1916 – Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique générale*. Préf. et éd. de Charles Bally et Albert Sechehaye, avec la collaboration d'Albert Riedlinger; éd. critique préparée par Tullio De Mauro; postface de Louis-Jean Calvet. Paris, Payot, coll. « Grande bibliothèque Payot » 1995 (1re éd. 1916)
- SÉMANTIQUE - *Sémantique de la poésie*. G.Genette e T.Todorov (Eds.). Seuil, Paris 1970
- SEWALL 1974 - Richard B. Sewall, *The Life of Emily Dickinson*. Harvard University Press Paperbak 1994, Cambridge, Massachusetts
- SHKLOVSKY 1929 – Viktor Shklovsky, *Theory of Prose*. Dalkey Archive Press. Champaign, London, Dublin 1991
- SMALL 1990 - Judy Jo Small, "A musical Aesthetic", in *COLLECTION* 1996: 206-224
- SMOLIN 2013 - Lee Smolin, *Time reborn*. From the Crisis in Physics to the Future of the Universe. Houghton Mifflin Harcourt, Boston-New York, Spin Networks
- STRAWSON 2004 - Galen Strawson, "Against Narrativity", *Ratio (new series)* XVII, December 2004: 428-452
- TABUCCHI 2013 - Antonio Tabucchi (con Luca Chericci), *Dietro l'arazzo*. Conversazione sulla scrittura. Giulio Perrone Editore, Roma
- TALLY 2013 - Robert T.Tally Jr., *Spatiality*. Routledge, London & New York
- TANSELLE 2000 - G.Thomas Tanselle, "Emily Dickinson as an Editorial Problem", in *BLOOM* 2008: 99-110
- TAYLOR 1989 – Charles Taylor, *Sources of the Self*. The Making of Modern Identity, Harvard U.P., Cambridge, Massachusetts/London, England
- TCHÉKOV – Anton Tchekhov, *Contos* em 9 Volumes. Tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra. Relógio D'Água, Lisboa 2001-2014
- TDNT – G. Kittel & G.Friedrich (Eds.), *Theological Dictionary of the New Testament* (tr. ingl. & ed. de G.W. Bromiley). Eerdmans, Grand Rapids/ MI, 1971
- THUAN 2013 - Trinh Xuan Thuan, *Lo scienziato e l'infinito*. Numeri, uomini e universi. Dedalo, Bari 2014
- THEUNISSEN 1991 - Michael Theunissen, *Negative Theologie der Zeit*. Suhrkamp, Frankfurt am Main

- TIMEU - Tradução de Cesare Giarratano, in: Platão *Opere complete* con testo greco a fronte. Organizado por G.Iannotta, A.Manchi, D. Papitto (Texto grego da *editio Oxoniensis* org. p. J.Burnet). Laterza, Bari 1978
- TODOROV 1970 - Tzvetan Todorov, "Synecdoques", in VV.AA: *Sémantique de la poésie*. Seuil, Paris 1979: 7ss.
- TODOROV 1972 – "Figure", in: O.Ducrot/T.Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Seuil Paris : 349-357
- TODOROV 1978 - *Symbolisme et interpretation*. Seuil, Paris
- TRENCH 1858 - Richard Chevenix Trench, D.D., *Synonyms of the New Testament*. MacMillan, Cambridge
- VENDLER 1990 - Helen Vendler, "Feminism and Literature", *New York Review of Books*, May 31, 1990 Issue (followed by "Feminism and Literature: An Exchange", August 16, 1990 <http://www.nybooks.com/articles/1990/05/31/feminism-and-literature/> <http://www.nybooks.com/articles/1990/08/16/feminism-and-literature-an-exchange/> (consultado pela última vez em Maio 2016)
- VENDLER 1992 - "The unsociable soul", recensão de Judith Farr, *The Passion of Emily Dickinson*, *New Republic*, March 8, 1992. Vol. 207, Issue 6
- VENDLER 2004 - "REARRANGING SERIALITY", in *Poets Thinking*. Pope Whitman Dickinson Yeats. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts/London, England: 64-91, 130-137
- VENDLER 2010 – *DICKINSON*. Selected Poems and Commentaries. Harvard University Press, Cambridge, Mass./London, England
- VENDLER 2014 - "Emily Dickinson's Revealing Lost Papers", recensão de Marta Werner e Jen Bervin, *The Gorgeous Nothings: Emily's Dickinson's Envelope Poems*, *New Republic*, March 21, 2014
- VLASTOS 1994 – Gregory Vlastos, "The socratic Elenchos: Method is all", *Socratic Studies*, Cambridge University Press: 1-38
- VOGLER 2007 – Candace Vogler, "The Moral of the Story", *Critical Inquiry*. Vol.34, Nº 1 (Autumn 2007): 5-35
- WARDROP 2002 - Daneen Wardrop, "Emily Dickinson and the Gothic in Fascicle", in *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*, Ed. by Wendy Martin, Cambridge U.P., Cambridge, New York: 142-164
- WEIL 1941 - Simone Weil, "The Iliad, or The Poem of The Force", *Chicago Revue*, 18:2 (1965): 5-30 (orig. in *Cahiers du Sud*, Déc.1940-Jan.1941)
- WEISBUCH 1998 – Robert Weisbuch, « Prisms Dickinson; or Gathering Paradise by Letting go », in *HANDBOOK* 1998: 197-223
- WEST-PAVLOV 2013 - Russell West-Pavlov, *Temporalities*. Routledge, London & New York
- WHITE 1973 – Hayden White, *Metahistory*. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. The John Hopkins U.P., Baltimore & London 1975²
- WHITE 1987 – *The Content of the Form*. Narrative Discourse and Historical Representation. The John Hopkins U.P., Baltimore & London 1990²
- WHITE 1999 – *Figural Realism*. The John Hopkins U.P. Baltimore
- WHITE 2008 – Fred D. White, *Approaching Emily Dickinson*. Critical Currents and Crosscurrents since 1960. Camden House, Rochester/New York
- WILBUR 1960 - Richard Wilbur, "Sumptuous Destitution", in *COLLECTION* 1996: 53-61
- WILLIAMS 2002 - Bernard Williams, *Truth and Truthfulness*. An essay on Genealogy. Princeton U. P. Princeton & London 2004²

WIMSATT 1954 - W.K. Wimsatt, *The Verbal Icon*. Studies in the Meaning of Poetry. The University of Kentucky Press, Lexington

WIMSATT/BEARDSLEY 1946 – W.K. Wimsatt & Monroe C. Beardsley, “The Affective Fallacy”, in: W.K. Wimsatt, *The Verbal Icon*. University of Kentucky Press. Lexington 1954 (1983): 21ss.

WINTERS 1922 - Yvor Winters, “Review: A Cool Master (Reviewed Work: Collected Poems of Edwin Arlington Robinson)”, *Poetry*. Vol. 19, No. 5 (Feb., 1922): 278-288

WINTERS 1937 - “The Experimental School in American Thought” (de: PRIMITIVISM AND DECADENCE: A study of American Experimental Poetry), in: *Defense of Reason*. ROUTLEDGE & KEGAN PAUL LTD, London 1947: 30-74

WINTERS 1938 - “EMILY DICKINSON and The Limits of Judgment” (de: MAULES’S CURSE: Seven Studies in the History of American Obscurantism), in: *Defense of Reason*, cit.: 283-299

- A data de referência associada ao nome do autor regista sempre a primeira edição da obra mencionada; quando difere da data de publicação no fim do verbete, é porque a edição assinalada é posterior.